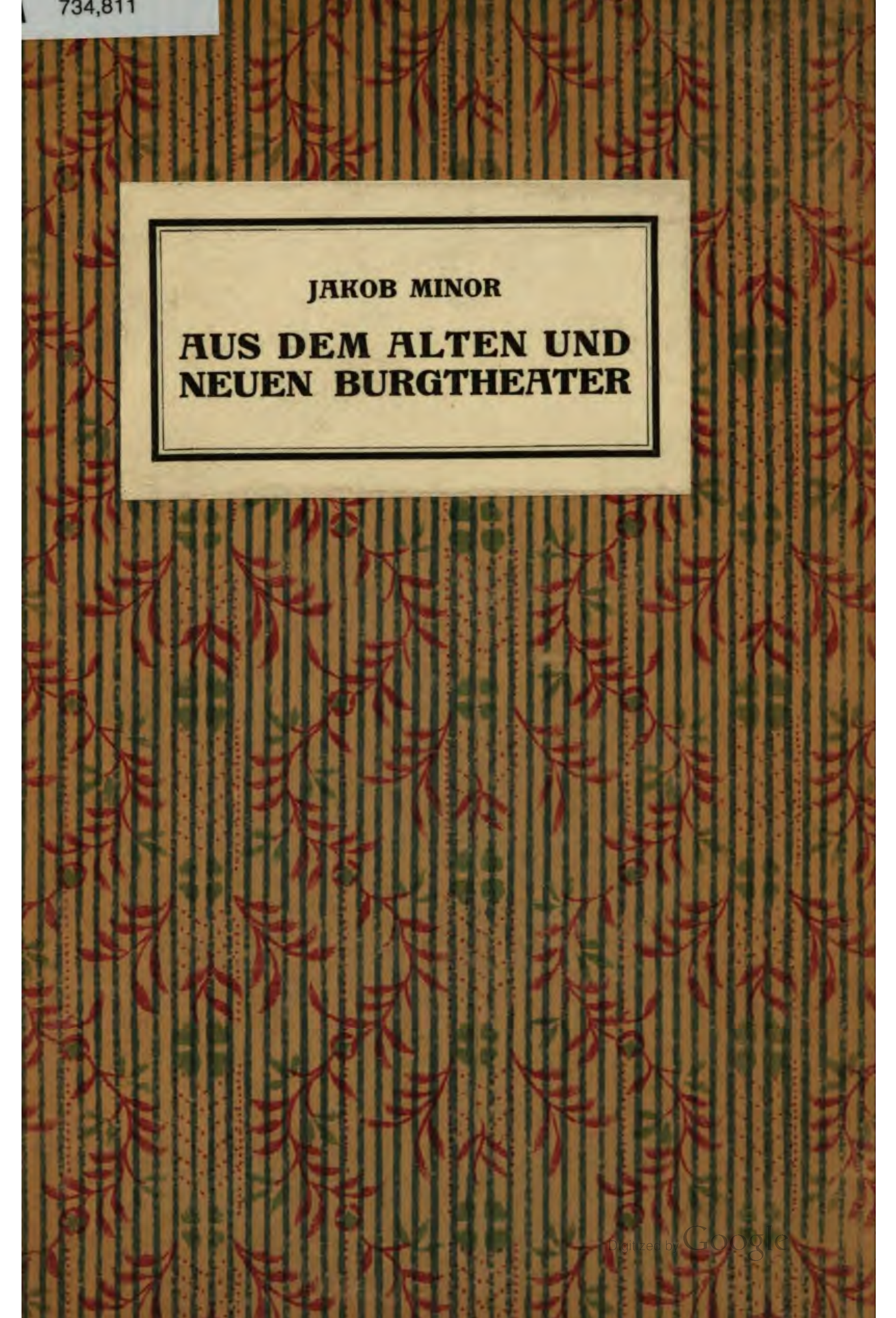
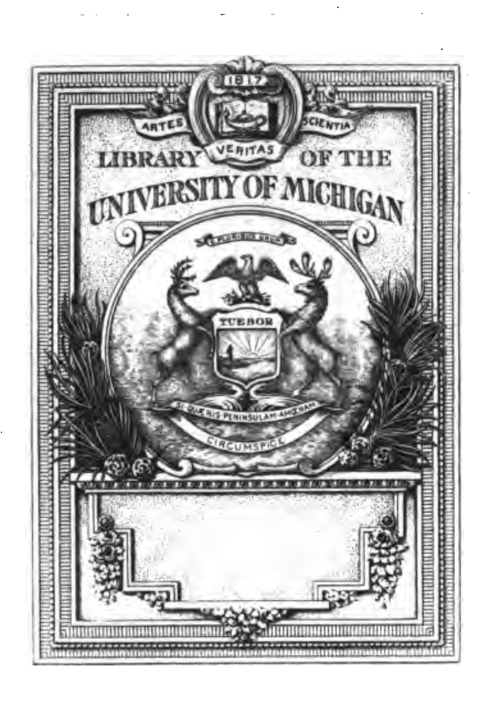
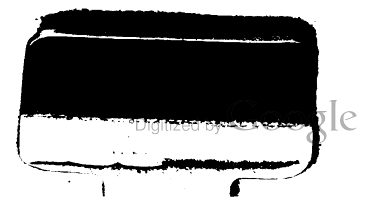

JAKOB MINOR
AUS DEM ALTEN UND NEUEN BURGTHEATER


1817
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE




AMALTHEA·VERLAG
ZÜRICH·LEIPZIG·WIEN


AMALTHEA·VERLAG
ZÜRICH·LEIPZIG·WIEN



AMALTHEA-BÜCHEREI

SECHZEHNTER UND SIEBZEHNTER BAND
(DOPPELBAND)

AMALTHEA-VERLAG

ZÜRICH LEIPZIG WIEN



AUS DEM ALTEN UND NEUEN BURGTHEATER

VON

JACOB MINOR

MIT EINEM BEGLEITWORT VON HUGO THIMIG

AMALTHEA-VERLAG

ZÜRICH LEIPZIG WIEN

Druck von Friedrich Jasper in Wien.

BEGLEITWORT.

Es kam oft vor, daß Jacob Minor mich beim Begegnen auf der Straße bat, ich möge ihn begleiten. Und wann immer ich es konnte, tat ich es mit Freude, denn jedesmal trug es mir wertvolle, haftende Worte aus dem Munde des Kenners und Freundes des Burgtheaters ein. Heute wünscht der Herausgeber der Sammlung eines Teiles jener Aufsätze Minors, die sich in der Hauptsache mit den Charakteristiken von Schauspielern des alten und neuen Burgtheaters beschäftigen, daß ich Jacob Minor auch auf diesem Gange zu einem erneuten und erweiterten Leserkreis begleite; aber nicht als Hörer, sondern als Sprecher eines Wortes, das Minor in seinen Beziehungen zum Burgtheater charakterisiert. Und ich tue es wieder mit Freude, weil ich dabei eine starke Persönlichkeit, die ein ernster, strenger und gütiger geistiger Anwalt des Burgtheaters war, über ihr physisches Ende hinaus für diese Kunststätte wirken sehe.

Als Hermann Schöne seine lebensvollen Schilderungen seiner alten Burgtheaterkollegen aus seiner Pensionistenstube auftauchen ließ, sandte ihm Minor eine Karte: »Schreiben Sie mehr, lieber Herr Schöne. Es wird so viel Theatergeschichte von außen nach innen, und so wenig von innen nach außen geschrieben.« Dieser Wunsch kennzeichnet scharf Minors Bestreben, als Kunstrichter nicht vor der Fassade, sondern im Bau des Bühnenkunstwerks

zu wohnen. Er, der Literaturgelehrte und der Herr Professor von hohem Range, kam nicht von den Büchern zu den Schauspielern, sondern suchte sich ihre Kunst aus dem Erleben zu erklären. Gelegentlich beklagt er einmal das seltene Vorkommen wirklich guter Aufnahmen schauspielerischer Persönlichkeiten in dem Wust der Theaterliteratur und sagt dabei: » — daß wir wirklich Förderliches auf diesem Gebiete fast nur solchen Männern verdanken, die mit dem Theater in längere oder kürzere Berührung gekommen sind, denen es auf irgend eine Weise vergönnt war, einen Einblick in die Werkstätte des Schauspielers zu tun.« Als diese Richtung seines kritischen Ideals noch ungeklärt vor ihm lag, als er die Formel dafür noch nicht gefunden hatte, glaubte er in Jugendtagen an eigene schauspielerische Berufung und traf Anstalten, selbst zur Bühne zu gehen. Aus dieser Phase seiner Kunstbegeisterung stammen seine engen Berührungen mit dem Bühnenleben, seine tiefen Einblicke in den praktischen Mechanismus des Schaffens und der Wirkungen des Darstellers. Vollgesogen mit den Eindrücken, die er von Jugend auf namentlich im Burgtheater durch die Bühne empfangen hat, unterstützte sein erstaunliches Gedächtnis, das das Bild jeder bemerkenswerten Rolle jedes Schauspielers unverwischt festhielt, seine seltene und feine Gabe, diese seine Kunsteindrücke durch Worte in das Empfinden und Verstehen des Lesers plastisch zu übertragen. Ein Hauch jenes altväterischen sittlichen Ernstes, nicht aus Pedanterie und spießiger Enge, sondern aus Kunstehrfurcht, aus Takt und Geschmack geboren, weht dazu aus seinen theaterliterarischen Schriften, dem Worte gemäß, das die Überlieferung bald dem alten Komödianten Bergopzoomer, bald sogar dem Urvater des stabilen wienerischen Theaters, dem Hanswurst Stranitzky, in den Mund legt: »Das Theater ist so heilig wie der Altar, und die Probe wie die Sakristei.« Minors Kritiken sind geistvoll, aber nicht geistreichelnd, sie sind überzeugt, aber nicht überhebend und

ohne Anstrich literarischer Päpstlichkeit, sie sind oft voll Laune, aber nie witzelnd; es spricht aus ihnen ein ernster Mann zu uns, der seine Sache versteht und, ferne aller persönlichen Sonderinteressen, nur aus diesem Verstehen heraus urteilt. Das Burgtheater war die große Liebe seines Lebens. Bei Eröffnung seines Testamentes ward es offenkundig, daß er ihr treu bis zum Letzten geblieben war, denn er bestimmte ein Legat: »Dem Pensionsverein des Hofburgtheaters zum Dank für viele frohe Stunden.« Das große ideale Erbteil aber, das er dem Burgtheater hinterließ, sind seine einfühlenden theaterhistorischen Denkmäler voll lebendigster Anschaulichkeit, deren erstem Sammelband hiermit der warme Dank eines alten Gehilfen am Werke des Burgtheaters mit auf den Weg gegeben sei. Diese Denkmäler lehren uns eindringlich, daß der Geist die Theaterkunst zu lichten Höhen führen kann; ohne die Basis des Gemütes aber nicht zu den Höhen jener Kunst, die im Burgtheater heimisch ist, und die deshalb eine echt deutsche, eine wienerische Kunst ist.

HUGO THIMIG.



JOSEF WAGNER ALS HAMLET

(SAMMLUNG HOFRAT HUGO THIMIG)

JOSEF WAGNER.

1818—1870.

[1898.]

Voriges Jahr fand ich auf dem Weihnachtstisch einen Stich nach dem bekannten Ölbild von Kriehuber, der Josef Wagner als Hamlet vorstellt und den meine Frau, einem alten Wunsche von mir entgegenkommend, bei einem Bilderhändler zufällig erworben hatte. Nach der Sitte blieb dieser Stich in schönem Ebenholzrahmen die ganze Festwoche hindurch auf dem Geschenktisch stehen, und wenn die Flügeltüren offen standen, dann mußten meine Augen vom Eßtisch aus das Bild notwendig treffen. Ich habe nun während dieser Woche oft genug den Zauber, nicht des Bildes, sondern der königlichen Erscheinung, die es darstellt, erfahren. Wenn ich auch ganz gedankenlos oder mit anderen Gedanken beschäftigt, zufällig mit meinen Augen das Bild streifte, blieb mein Blick an den herrlichen Linien festgebannt haften; und es war erst ein Zweites, daß ich mir bewußt wurde: das ist ja Wagner, Wagner als Hamlet! Jetzt hängt das Bild, gar nicht exponiert, sondern leider recht notdürftig untergebracht, über der Eingangstür zu meiner, mit immer höheren Regalen umstellten Studierstube; und es ist mehr als einmal geschehen, daß ein abtretender Besuch wie betroffen stehen blieb: »Wer ist denn der dort droben?«

Dennoch hat das Bild für unseren heutigen Geschmack einen Fehler. Es stellt nicht eigentlich Wagner als Hamlet, sondern Wagner bloß im Kostüm des Hamlet, mit dem

Totenkopf in der bis an die Hüfte hinunterreichenden Rechten, dar. Es ist weder ein bestimmter Moment in der Hamlet-Rolle festgehalten, noch eine scharf charakteristische Maske gewählt. Es ist eben Josef Wagner, nicht mit der blonden Perücke des dänischen Prinzen, sondern im vollen Schmucke seines eigenen rabenschwarzen Haares. Und er hätte auch keine andere Stellung annehmen dürfen, wenn er sich etwa, anstatt mit dem Totenkopf, mit dem Ernestinischen Hausorden hätte porträtieren lassen wollen. Das war auch auf der Szene selber nicht anders. Eine sehr geistreiche Dame und von beiden Seiten ein Schauspieler kind, deren älteste Burgtheatererinnerung gerade noch bis auf das vorletzte Auftreten Josef Wagners als Tell zurückreicht, kann ihr Befremden über seine Maske noch heute nicht los werden: er sei so gar nicht Schweizer Bauer, gar nicht Wilhelm Tell gewesen! Man muß hier mit der Zeit rechnen. Eine Geschichte des deutschen Theaterkostüms — meines Erachtens eine viel wichtigere und ersprießlichere Arbeit, als die Mehrzahl der geistlos zusammengestoppelten und nicht einmal statistisch handlichen und zuverlässigen Theatergeschichten — würde ergeben, daß der Realismus auf diesem Gebiete in der Zeit von der ersten Aufführung des Götz, wo zuerst von einem historischen Kostüm die Rede war, bis um 1850, also in ungefähr 80 Jahren, kaum einen so entscheidenden Fortschritt gemacht hat, als in den paar Dezennien von 1850 bis auf unsere Zeit, die hier ganz unter dem Einflusse der Engländer und unter der Nachwirkung der Meininger steht. Es wäre eine interessante Aufgabe, Porträts desselben Schauspielers in derselben Rolle aus verschiedenen Dezennien zu vergleichen. Das Material steht, zum Teile sogar schon in Photographien, bequem zur Verfügung; die Wolter als Sappho, mit der Leier im Arm, ist noch in einem Bilde erhalten, das einen krinolinenhaft aufgebauschten Peplos zeigt, während das Bild in der Burgtheatergalerie uns den historischen, aber wie es heißt, von der Künstlerin selbst

auf natürlichem Wege wiederentdeckten Faltenwurf zeigt, und uns nur über die Größe der Figur zugunsten der Künstlerin zu täuschen weiß. Auch von der Lady Macbeth ist noch ein Bild im vormarkartischen Kostüm erhalten, an dem das Schottische allein aus einer in bunten Farben gewürfelten Schärpe besteht.

Josef Wagner war ein Wiener Kind, das in Leipzig, zunächst wohl durch seine glänzenden äußeren Mittel, die Aufmerksamkeit der literarisch-kritischen Kreise auf sich zog. Schon mit 29 Jahren trat er mit Glück und mit Beifall als Gast im Burgtheater auf; drei Jahre später, im Mai 1850, führte ein zweites Gastspiel unter der Direktion Laubes, der ihn von Leipzig her kannte, zu einem dauernden Engagement am Burgtheater. Hier hat er zwanzig Jahre hindurch als gefeierter Liebling des Publikums das Fach der Heldenliebhaber und der gesetzten Helden vertreten und sich nach Anschütz' Tode auch ein paar Mal als Heldenvater versucht. Sein ebenso kräftiges als unbändiges Naturell schien allen physischen Anstrengungen zu spotten, und ältere Kollegen erinnern sich noch mit Bewunderung, was er in der mörderischen Rolle des Nisselischen »Perseus von Mazedonien« auszuhalten vermochte und, nach getaner Arbeit die enge Holztreppe zu der Garderobe schwer hinaufstapfend, mit den Worten abschüttelte: »Das war hart!« Aber langsam und allmählich ist er selber ein Opfer der Leidenschaft geworden, von deren gewaltigem Ausdrucke seine Kunst lebte. Schon im Jahre 1868 trat ein tückisches Leiden auch äußerlich zutage und hielt sein Opfer fast durch anderthalb Jahre von der Bühne fern. Sein mit einem unbeschreiblichen Jubel begrüßtes Wiederauftreten im Burgtheater (am 27. Oktober 1869 als Tell und am 1. November als Hamlet) war nur eine Frist für den innerlich siechen Körper und beschleunigte das Ende. Nachdem er am 4. April 1870 zum letzten Male gespielt hatte, starb er zwei Monate später, am Pfingstmontag (5. Juni) 1870, nicht mehr als 52 Jahre alt.

Wagner war, wie die Wolter, kein Schauspieler von bedeutender Intelligenz und auch als Mensch von begrenztem geistigen Horizont. Er gehörte zu den großen Schweigern; und romantisch eingeleitete, langsam ans Ziel führende Liebesverhältnisse waren gar nicht seine Sache. Die Damen, die seine Bekanntschaft oder auch nur eine Locke von seinem schönen Haar suchten, wurden durch seinen kühlen Empfang und durch seine stumme Unterhaltung gründlich enttäuscht. Nur auf dem Theater war er ein romantischer, galanter und ritterlicher Liebhaber; im Leben ging er seine heimlichen Wege und liebte es, sich und seine Passionen dem Publikum aus den Augen zu rücken. Damit steht er noch ganz in der Tradition des alten Komödiantentums, das zwischen dem Theater und dem Leben keine Brücke kannte und suchte und gar keine gesellschaftlichen Ansprüche erhob. Zur Leidenschaft waren ihm auch die stärksten Havannazigarren geworden, an denen er gierig zu saugen pflegte und die er endlich, auch nach der langen Krankheit, gar nicht mehr entbehren konnte. Und so war auch die fortstürmende Leidenschaft die Seele seiner Kunst. Sie kam bei ihm nicht aus dem Halse und auch nicht aus dem Brustkorb, sondern aus dem Herzen. Das hat allen seinen Schöpfungen den großen und hinreißenden Zug verliehen. Er verstand nicht bloß zu erwärmen und zu rühren, er begeisterte, er riß hin, er erschütterte. Er war kein bloßer Liebhaber und Held, sondern ein Tragöde. In jeder seiner Rollen kamen auch dort, wo man schon auf den höchsten Höhen zu stehen glaubte, plötzlich noch ungeahnte Töne heraus, die den Zuhörer von neuem packten und von seinem Sitze aufschnellen machten. Ich habe dafür nur ein sehr triviales Gleichnis, das aber wahr und auch richtig am Platze ist, denn es handelt sich ja auch in der Tragödie um einen erregten Schmerz. Wer sich einen Zahn ziehen läßt, der fühlt zuerst einen dumpfen knirschenden Schmerz und meint, das sei alles. Dann aber geht es erst an den Nerv, und nun kommt noch ein Ungeahntes, Unvorbereitetes, Letztes,

das die stärkste Wirkung tut. Darin besteht meines Erachtens der Unterschied zwischen dem bloßen Liebhaber und Helden und dem Tragöden, nicht in dem Umfang und in den Dimensionen. Wenn Wagner als Hamlet begann: »Die Zeit ist aus den Fugen« — so glaubte man schon auf der Höhe zu stehen; wenn er aber dann mit den höchsten Tönen seines gewaltigen Organes plötzlich einsetzte: »Schmach und Gram!« dann fühlte man sich im Innersten gepackt und ergriffen, und der ganze Schmerz einer aus ihrer Bahn geworfenen edlen Natur lag darin, wenn er nun langsam absteigend und abtönend fortfuhr: »daß ich zur Welt sie einzurichten kam!« Ebenso soll es, nach dem Zeugnis verständiger Kollegen, auch im Aktschluß des Orestes gewesen sein, wo die neuerwachte Lebensfreude in den letzten Worten plötzlich einen jubelnden, sieghaften Ausdruck fand. So war es ferner im zweiten Akt der »Makkabäer«, wo die Siegeszuversicht Judas und das Vertrauen zu dem einigen Gott wie eine Posaune durch den Saal schmetterte. Und welche Welt von, dem Helden selbst bis dahin ungeahnten und unbekannten Empfindungen lag in den Worten Posas: »O Königin, das Leben ist doch schön!«, die seitdem nie mehr so zur Wirkung gekommen sind. Aber auch wenn Tell, unfähig sich in seinem Schmerz länger zu bezwingen, dem Landvogt gründlich die Wahrheit sagt: »Mit diesem zweiten Pfeil durchschoß ich Euch, wenn ich mein liebes Kind getroffen hätte — und Euer, wahrlich, hätt' ich nicht gefehlt!« — dann lag in dem letzten Satz, Wort für Wort, mit gründlichem Nachdruck vorgetragen, nicht bloß die jubelnde Selbstbefreiung des Ohnmächtigen, sondern auch der wilde Hohn des unfehlbaren Schützen gegen den, der seine Hand zu frevlem Schuß mißbraucht hat. Wer hat denn heute in der ganzen großen deutschen Theaterwelt über einen solchen Ton zu gebieten? Wer spielt Josef Wagner den Tell, keine seiner allerbesten Rollen, nach? Oder, um zu einer noch schwächeren, seinem Verrina, herunterzusteigen: wenn er an

Fiesco die Gewissensfrage stellte: »Fiesco, ist das deine wahre, ernstliche Meinung?« und sich dann mit einer großen Gebärde nach dem Hintergrund wandte: »Kommt, Genueser!« — wie stand da der unversöhnliche Gegensatz zwischen den beiden Männern, zwischen dem, der mit dem Vaterland sein Spiel treiben kann, und dem, dem es Herzenssache ist, dem Zuschauer sofort deutlich vor Augen; das kam dem Dichter und dem Stück sehr zugute, die den Gegensatz zwischen Fiesco und Verrina erst spät in den Vordergrund rücken.

Wagner hat voll und ganz aus dem Herzen gespielt, er war ein durchaus innerlicher Schauspieler, der, was er nicht fühlte, auch nicht spielen konnte; aber er war unterstützt von blendenden Mitteln, wie sie später wohl nie mehr einem Heldenspieler zu Gebote standen. Eine Gestalt von hohem, schlankem Wuchse und ungewöhnlich schönen Proportionen; alles war groß an ihm, leider auch die Extremitäten, die Hände und die Füße. Er versteckte sie aber nicht, sondern wie seine Bewegungen überhaupt mehr groß und bedeutend als im eigentlichen Sinne schön waren, so legte er z. B., wenn er als Hamlet dem Geiste in der rechten Hand den kreuzförmigen Griff des Degens entgegenhielt, die breite Linke weit ausgebreitet auf die linke Seite der Brust. Das Gesicht war lang und wie bei den meisten Tragöden von sehr starkem Knochenbau; die stets in ernste Falten gelegten Züge hatten bei allem Adel doch auch etwas Derbes, das später in der Zeit der langen Krankheit noch mehr hervortrat; die Nase lang und mit breiten Flügeln; die Mundwinkel stark und kräftig entwickelt; das Unterkinn energisch, aber nicht unschön hervortretend. Auch in seinem Äußern war Wagner der rechte Partner der Wolter. Aber seine Züge nahmen immer mehr einen ernsten und feierlichen Charakter an. Er war eine durchaus männliche Schönheit, und ins Weibliche übersetzt, hätten seine Züge ein Mädchen nicht schön gemacht. Sein begabter Sohn, der Heldenliebhaber Karl Wagner in

Hamburg, hat eine große Ähnlichkeit mit dem Vater, aber weder in seiner künstlerischen Anlage, noch in seinem Äußeren den großen Zug. Auch die schwarzen, ausdrucksvollen Augen waren auffallend groß. Die Damen schwärmten für seine schwarzen Haare, die an dem linken Scheitel in langen Ringeln zu beiden Seiten herabfielen und oben rechts einen kräftigen Schopf bildeten. Auch das gehörte zum Kostüm der Zeit; noch vor zehn Jahren konnte man alte Schauspieler mit dieser Frisur, die jetzt schon einen leisen parodistischen Anstrich hatte, zur Osterzeit zu Dutzenden in das sogenannte »Loch« wandern sehen, wo sich die Provinzschauspieler alljährlich ein Rendezvous gaben.

Sein Organ lag zwischen Tenor und Bariton, reichte in die höchsten Lagen hinauf und war in allen Registern gleich wohllautend und kräftig. Er schien die Töne schwer und tief aus der Brust zu holen und die Lippen bildeten beim Sprechen eine Art von Trichter, so daß Wagners Gegner gern auf sein »Karpfenmaul« stichelten. Überhaupt war ihm das Sprechen eine sehr ernste, gewichtige und schwere Sache; wie Grillparzer einmal von den Berlinern sagte, brauchte auch er zum Reden nicht bloß den Mund, sondern er setzte das ganze Gesicht in Bewegung, und die scharfe Artikulation, die er sich — wie alle Schüler Laubes — zur Pflicht gemacht hatte, gelang ihm nicht ohne sehr kräftige, mitunter grimassierende Mundbewegungen.

Aus alledem wird zunächst auch denen, die Wagner nicht persönlich gekannt haben, klar geworden sein, daß eine so bedeutende Erscheinung kaum anders denn als Protagonist Platz haben konnte. Wagner ist darin das gerade Gegenstück zu Gabillon, dessen brillante Erscheinung sich doch nirgends in den Vordergrund drängte, der fast nie Protagonist war. Einen Schauspieler, der auf gleiche Weise wie Wagner durch sein bloßes Auftreten die Blicke auf sich gezogen und die ganze Szene beherrscht hätte, habe ich nicht gesehen; Salvini kann bei so untergeordneter

Umgebung hier nicht in Betracht kommen. In der Oper hat Niemann auf mich ebenso gewirkt: wenn er als Johann von Leyden, noch ehe die Aufmerksamkeit durch die Vorgänge auf ihn gelenkt wurde, mit dem Maßkrug von Tisch zu Tisch wanderte, so sah man ihn und nur ihn auf der Szene. Es war aber ein unbeschreiblicher, ich sage ruhig: ein großartiger Anblick, wenn hinter dem kleinen Löwe und der stattlichen Frau Hebbel Wagner-Hamlet in seinem ernsten Schwarz, den langen Mantel mit den unten gekreuzten großen Händen zusammenhaltend und sich auf den breiten Sohlen wiegend, die Szene betrat, ganz so, wie der Dichter will: mit den gesenkten großen und schweren Lidern nach seinem edlen Vater im Staube suchend, der ganze Mann aufgelöst in Gram und Schmerz. Und wenn nun der König das Wort an ihn richtet und die bisher leblose Gestalt zum erstenmal in Bewegung gerät: zuerst ein leises Zucken des ganzen Körpers, als ob ihn eine Schlange mit ihrer Zunge berührt hätte; dann heben sich die schweren Lider und die mächtig großen Augen schicken einen Strahl zum Himmel empor; und jetzt, wie aus einem Traum erwachend, schnürt sich die schlanke Figur, die noch immer übereinanderliegenden Hände krampfhaft zusammenpressend, noch schmäler zusammen und reckt sich noch höher hinauf, wie um eine widerwärtige Wirklichkeit von sich abzuschütteln. Und genau so, wenn Wagner als Tell in der Apfelschußszene aus der Ohnmacht erwachte, und, im Begriff sich stumm und gedrückt zu entfernen, dem Blick seines Todfeindes begegnete: wie er da wiederum in die Höhe schnellt und als Vorläufer seines sicher treffenden Pfeiles einen Strahl aus schwarzen Augen schießt, so scharf und so durchbohrend, daß Geßler jetzt erst erkennen muß, er dürfe den Mann, der, nachdem er ihm so sein Innerstes verraten, mit zitternden Händen nach der Mütze tastet, nicht eine Stunde frei herumgehen lassen. Und was für ein Anblick, in der Szene zwischen Clavigo und Beaumarchais Sonnenthal und Wagner nebeneinander

zu sehen, diese beiden seltenen Erscheinungen, jeder einzig in seiner Art: Sonnenthal, der elegante Salonmann, der Gesellschaftsmensch, von entgegenkommender Verbindlichkeit in Sprache und Gebärde; und Wagner, noch um einen halben Kopf höher, streng und abgemessen in seinen Bewegungen, zurückhaltend und unerschütterlich fest neben seinem an innerer Unruhe immer zunehmenden Gegenspieler.

Damit, daß Wagner durch seine hervorstechende Persönlichkeit die Szene beherrschte, ist aber nicht gesagt, daß er nicht auch in Episoden verwendbar gewesen wäre. Es gibt zunächst eine ganze Reihe episodischer Heldenrollen, die zwar den Mittelpunkt des ganzen Stückes bilden, aber nur in einem Akte selbst auftreten und dann natürlich das allgemeine Interesse auf sich ziehen müssen. Der Held, von dem bisher nur die Rede war, steht dann eben im Mittelpunkt des Aktes oder der Szene, wo er sichtbar wird. Das war z. B. in der »Königin von Navarra« der Fall, wo Wagner den ritterlichen König Franz I., um dessen Befreiung sich das ganze Stück dreht, sehr schön zur Geltung brachte; und der melancholische Appiani mit seinem ahnungsvollen Refrain: »Perlen bedeuten Tränen« ist wohl kaum je so edel verkörpert worden als durch Wagner. In anderen Fällen wieder entspricht der Umfang und das Gewicht der Rolle, ich meine: des Textes, nicht der Bedeutung, welche die Figur für die Handlung hat. Das ist z. B. im »Kaufmann von Venedig« der Fall, wo der Titelheld zwar den Mittelpunkt für alle die verschlungenen Fäden der Handlung bildet, selber aber nur wenig in die Handlung eingreift. Hier war nun Wagner wiederum recht am Platz, da er nicht nur der ahnungsvollen Traurigkeit des königlichen Kaufmannes einen glaubwürdigen Ausdruck zu geben vermochte, sondern auch durch seine Persönlichkeit und Erscheinung. einen weithin sichtbaren Mittelpunkt bildete, den man nicht so leicht aus den Augen verlor. Endlich aber waren Episodenfiguren, die durch ihre ritterliche Er-

scheinung Glanz verbreiten mußten, wie z. B. der heldenhafte Graf Dunois, sein Teil. Im kleinen freilich war er nicht zu brauchen, und was nicht hervorstechen, sondern zurücktreten sollte, dazu durfte man ihn nicht aufbieten. Und unbrauchbar war er im großen und ganzen auch im Salon. Er hat zwar auch Salonrollen mit starker Wirkung gespielt, wie z. B. den Rochester in der »Waise aus Lowood«. Das waren aber keine eigentlichen Gesellschaftsmenschen, sondern Ritter und Sonderlinge im Frack. Die Tragödie beruht auf den Ausnahmsnaturen, das Gesellschaftsstück mehr oder weniger auf den Durchschnittsmenschen. Für diese war Wagner zu schwer, und im Frack erschien er hölzern und steif.

Aber dagegen muß ich Verwahrung einlegen, daß man Wagner, wie es wohl geschieht, als einen bloß rhetorisch wirkenden Schauspieler betrachtet. Wie alle Schüler Laubes, hat auch er sich gewöhnt, besondere Rücksicht auf das gesprochene Wort zu nehmen. Aber das lag ursprünglich so wenig in seiner Natur, wie in der der Wolter: es war etwas Zweites, ein Erworbenes und Errungenes, das zu erwerben und erringen er sich zur Pflicht gemacht hatte. Zwar seltener als bei der Wolter, aber doch oft genug hat auch bei Wagner das Temperament und die heiß pulsierende Leidenschaft die wohlgezogenen Grenzen der künstlichen Rede verwirrt, und sich im Sturm der Gefühle nicht zu überstürzen, hat Wagner erst spät gelernt. Von dem bloßen Redner war er auch durch sein scharf ausgeprägtes Mienenspiel unterschieden: die Gebärden, mit denen er die Rede begleitete, waren, wie alles an ihm, groß und ausdrucksvoll; wer ihn zum erstenmale sah, auf den wirkten sie eher zu grell als zu schwach.

Von den älteren Rollen seines Repertoires, den jugendlichen Liebhabern, unter denen besonders der Tempelherr im »Nathan« als hervorragend gerühmt wird, habe ich nur den Grafen Wetter von Strahl und den Karl Moor gesehen. Der Graf von Strahl, mit seinen mehr naiven als

pathetischen Zügen, lag Wagner nicht ganz; aber die suggestive Macht, die er durch seine überwältigende Erscheinung wider seinen Willen auf das arme Kätchchen ausübt; der barsche Ungestüm, mit dem er das Kind gegen sein Gewissen wieder von sich abzuschütteln sucht; und vor allem die immer mächtiger durchbrechende Neigung, mit der er sie zuletzt zu Gnaden aufnimmt, kamen so treuherzig und echt aus dem Herzen und wurden von einem mehr unbewußten als absichtlichen Humor mit einer leisen parodistischen Färbung so reizend überzogen, daß der harte Graf von Strahl der Liebling der weichherzigen und wehleidigen Burgtheaterbesucherinnen war, welche die von Auguste Baudius und von Josef Wagner entzückend gespielte Szene unter dem Hollunderbusch alljährlich wenigstens am Katharinentag zu sehen verlangten. Für den Karl Moor dagegen, mit seinen durchaus ernsten und pathetischen Zügen, war Wagner geboren. Die leidenschaftlichen Kraftstellen des ersten und des vierten Aktes, und die weiche und tränenselige Stimmung der Szene an der Donau kamen gleich wirksam zum Ausdruck, und für das reumütige Bekenntnis im fünften Akt, das unsere neuesten Darsteller auf unverantwortliche Weise fallen lassen oder gar streichen, obwohl es dem Charakter des Helden und dem ganzen Stück erst das Siegel aufdrückt, fand Wagner noch immer einen erschütternden Ton. Das Gewaltigste freilich, was er mit der Macht seiner edlen Leidenschaft zu bewirken vermochte, hat er in der Turmszene geleistet: wenn er hier zur Strafe für die widernatürlichen Vergehen eines Sohnes seine wilde Bande aufrief, dann verpuffte der Schuß aus der Pistole wirkungslos vor dem nachrollenden Donner seiner Worte. Und wenn er dann, schwer nach Atem ringend, sein dreimaliges »Rache! Rache! Rache!« anhob, und auf dem Knie bis an die Rampe rutschend, seine Brust in dem großen Schwur entlud, bei dessen letzten Worten (»bis des Vatermörders Blut vor diesem Stein verschüttet, gegen die Sonne dampft!«) er mit der gewaltigen Faust

auf den steinernen Boden klopfte, da fühlte man die brausende elementare Kraft ganz, welche die »Räuber« geschaffen hätte. Denn Josef Wagner war Blut von dem Blute des jungen Schiller und wahrscheinlich der beste Darsteller der Schillerschen Liebhaber und Helden, den das deutsche Theater besessen hat. Für den intimen Kenner trat hier seine nahe Verwandtschaft mit der Wolter überraschend zutage. Dem jungen Grillparzer ist, als er die Sappho ihre Leute zur Einholung ihres geflohenen Geliebten aufbieten läßt, unwillkürlich eine Zeile aus der Turmszene der »Räuber« in die Feder gekommen: »Wer mir ihn bringt, wer mir ihn lebend bringt!« Man glaubte Wagner aus der Wolter und sie aus ihm reden zu hören!

Von den sogenannten gesetzten Helden war Gutzkows Uriel Acosta eine seiner besten Partien und der Vergleich mit seinem würdigen Nachfolger Sonnenthal, der mit feinen Strichen auch den Juden zu zeichnen verstand, sehr lehrreich. Sonnenthals Uriel gipfelte in der Szene mit der Mutter; Wagners Uriel hatte in der leidenschaftlichen Erzählung des zweiten Aktes (mit dem großartig gesteigerten dreimaligen: »Und wandern, wandern, wandern ruhelos!«) und in der Tempelszene des vierten Aktes seine Höhepunkte. Aber auch die Szene mit der Mutter selbst wurde von den beiden Künstlern wieder ganz verschieden gespielt: von Sonnenthal mit edler Rührung, warm und ergreifend; von Wagner, wie es im Text steht, mit trockenen Augen und mit hoher tragischer Wirkung. Auch sein Faust, zwar nicht der Denker, aber der Mann mit den zwei Seelen in einer Brust, der verzweifelnde Faust und der Liebhaber Gretchens, war eine bedeutende Leistung, die von den Nachfolgern am Burgtheater nie mehr erreicht wurde. Für die langen und strapazanten Monologe Fausts besaß er die unentbehrlichen, jeder Modulation und Steigerung fähigen Stimmittel. Was für einen schönen, getragenen Ton hatte er hier für die Rede am Ostertag: »Vom Eise befreit sind Strom und Bäche!«, welche der aus der Studierstube ge-

flohene Faust mit einem tiefen und freudigen Atemholen begann. Laubes »Essex« hat ein wirkliches Bühnenleben nur gehabt, so lange er von Wagner gespielt wurde, dessen feste und entschiedene Männlichkeit das Stück allein möglich machte; seine Nachfolger nahmen sich, nach Laubes eigenem Urteil, ungefähr wie die Pagen von Wagner-Essex aus. Wenn er nach der erlittenen Demütigung auffuhr: »Bin ich ein Knabe!« und seiner Königin Krieg auf Tod und Leben ankündigte, oder wenn er die »Ritter vom Papier« ablaufen ließ, oder die Königin vor der zusammenbrechenden Rutland auf das künftige Gericht verwies, da fühlte man, daß ihm die Rolle nicht bloß lag, sondern auf den Leib geschrieben war. Aber auch die unvergleichliche Hermione der Wolter hat nie mehr ganz dieselbe große Wirkung getan, seitdem sie in Wagners Leontes den ebenbürtigen Partner verloren hatte, der den leidenschaftlichen Ungestüm und den eigensinnigen Trotz des allzu raschen Fürsten mächtig zur Geltung brachte und auch den eifersüchtigen Mohren zu seinen besten Rollen gezählt haben soll. Es muß wohl ein auserlesener Genuß gewesen sein, ihn neben der Wolter als Macbeth zu sehen, denn er hatte, was auch dem unentschlossensten Helden Achtung schaffen konnte. Auch die in ihrer Art und in ihrem Werte so verschiedenen Brutusrollen von Shakespeare und von Lindner lagen ihm, der, diesmal im Gegensatz zur Wolter, Charaktere von abstrakter und stoischer Haltung, die gegen ihre Neigung handeln und denen die Pflicht zur Leidenschaft wird, mit Glanz und Größe darzustellen verstand. Hieher gehört gerade die eine der beiden spezifischen Wagnerrollen, mit denen sein Name auf immer verknüpft bleibt: Posa und Hamlet.

Seinem Posa gereichte das strenge spanische Zeremoniell und das steife Kostüm zu besonderem Vorteil; er spielte ihn in der abgemessenen ritterlichen Haltung, durch welche die Szene mit dem König allein möglich wird. Denn der liberale Posa Schillers ist kein flegelhafter Anarchist, son-

dern ein sehr genauer Beobachter der äußeren Form: er beugt sein Knie vor dem König, dem er die bittersten Wahrheiten zu sagen entschlossen ist. Einen Posa, der es wagt, ohne spanischen Hut und ohne Handschuhe, mit der Mütze in der Hand, bei ihm einzutreten, den wird König Philipp vor die Türe setzen lassen, ehe er seine Rede anzubringen Gelegenheit gehabt hat. Der Erzählung von den zwei edlen Häusern in Mirandola, die er, ohne den Bezug anders als in leisem Mienenspiel zu verraten, sehr lebendig und temperamentvoll vortrug, gab er einen schönen Abschluß, wenn er, auf die unerwartete Herausforderung der Königin (»vielleicht weiß sie es nicht, wie viel Fernando leidet?«), einen Augenblick stutzend und sich den Sinn der Frage zurechtlegend, mit schwachem Achselzucken dem persönlichen Bezug auswich: »Mathildens Herz hat niemand noch ergründet«, dann aber durch den nachgeschickten allgemeinen Satz: »doch große Seelen dulden still!«, den er mit dem ruhigen Kopfschütteln des überzeugten, jede andere Möglichkeit ausschließenden Herzens sprach, der Königin doch zu erkennen gab, daß er sie verstehe. Die Szene mit dem Könige begann er ganz zeremoniell und abgemessen, mit der größten Diskretion und Zurückhaltung. Der König selber, durch die eingeworfenen und herausfordernden Fragen, muß ihm die Zunge lösen und ihn immer weiter führen. Feierlich, aber immer noch mit voller Selbstbeherrschung, beginnt er dann die Erzählung von seiner Reise durch Brabant und erhebt sich mit prächtig erwogener Steigerung, zuletzt in fessellos fortstürmender Beredsamkeit zu der Bitte um Gedankenfreiheit, die der rhetorische Höhepunkt seiner Leistung war. Dramatisch am wirksamsten war die Gefangennehmung des Prinzen, mit dem verstörten Spiel nach zwei Seiten: gegenüber dem Prinzen auf der einen und den Offizieren auf der anderen Seite, und die beabsichtigte Ermordung der Eboli mit dem erschütternden, wie von oben kommenden Ausruf: »Gott sei gelobt, noch gibt's ein anderes Mittel!« War hier wahn-

sinnig spielende Leidenschaft, die alles opfert, um alles zu retten, in den krampfhaft zuckenden Mundwinkeln und in den zitternden Gliedern ergreifend zum Ausdruck gebracht, so ging in der folgenden Szene, wo Posa nach Fassung ringt und mit großartiger, nur Josef Wagner gegebener Feierlichkeit das Vermächtnis seines Lebens in die Hände der Königin wie auf einen heiligen Altar niederlegt, ein stilles Beben durch die ganze Gestalt und durch jeden Ton, bis die mühsam behauptete Haltung endlich in dem zwischen Schmerz und Jubel geteilten Ausruf unterging: »O Königin, das Leben ist doch schön!« Indem er auch dem Schmerz des tollkühnen Selbstaufopferers so einschneidende Töne zu verleihen verstand, hat Wagner der dichterischen Gestalt an Fleisch und Blut zugesetzt und sie uns menschlich näher gebracht.

Über den Hamlet werden jüngere Leser zunächst zu erfahren wünschen, welche Auffassung der Künstler von seiner Rolle gehabt habe. Ich gedenke nicht, mich des längeren und breiteren darüber auszulassen. Daß er ihn nicht als Narren gespielt hat, versteht sich von selbst; er hat auch keinen Helden, keinen Mann der Tat aus ihm gemacht, wie die neueste, von allen guten Geistern verlassene Hamlet-Kritik will. Seine Auffassung war die durch den Text selbst natürlich und unzweideutig gegebene, die zuerst Goethe formuliert hat, obwohl man dasselbe auch mit anderen Worten ausdrücken und mit moderneren Namen, wie: Neurastheniker, Suggestion usw., benennen könnte. Die Hamlet-Rolle enthält Elemente genug, die mit dem Gemüt und vielleicht nur mit dem Gemüt ergriffen werden können, und mittels deren ein begabter und, was hier die unentbehrlichste Hauptsache ist, ein dem Helden kongenialer Schauspieler sie ganz in seine Hand bekommen kann.

Ich möchte auch den zukünftigen Darstellern des Hamlet nur ernstlich raten, diesen Weg zu gehen und sich die modernen Kommentare und die aufdringlichen Kom-

mentatoren vom Leibe zu halten; es wird so doch vielleicht noch Besseres herauskommen.

Die Wurzel und der Ausgangspunkt von Wagners Hamlet war ein durch einen äußeren Vorfall, den Tod des geliebten und verehrten Vaters, gekränktes, von bösen Ahnungen gequältes und endlich durch die Enthüllungen des Geistes aus der Bahn geschleudertes edles, tiefes, hohes Gemüt, von dem uns bei Wagner nicht gleich von Anfang an da und dort etwas abgezwackt oder abgehandelt wurde, sondern das in seiner edelsten Verkörperung von vornherein sichtbar vor unseren Augen stand. Wie dieser Adelsmensch aber gerade seines hohen Denkens und edlen Fühlens wegen den Weg aus seinem weichen, mit einem furchtbaren Gebot belasteten Gemüt zur äußeren Tat nicht finden kann, wie er vielmehr allenthalben auf Umwege und auf Seitenwege getrieben wird, das zeigten die folgenden Akte, wo Hamlets Hohn und Spott auf alle, die ihm auf dem Wege der Pflicht entgegenstehen, sein geheuchelter Wahnsinn und sein grausames Spiel mit Ophelia, deren Liebe er mit dem gleicherweise von fürsorgender Liebe und von selbstsüchtigem Denken eingegebenen Worten: »Geh' in ein Kloster, Ophelia!« als »minderwürdiges Ding« seiner großen Aufgabe opfert, in unvergeßlichen Bildern an uns vorübergingen. Die Rolle gipfelte alsdann in der Schauspielszene, wo Wagner seiner ganzen Länge nach vorn auf der rechten Seite der Bühne lag und im Verlaufe des Spiels mit seinen atemlosen, immer schnelleren und leidenschaftlicheren Sätzen dem Könige immer näher zurückte, dem er dann, nach gelungenem Anschlag, den Weg verlegte und hüpfend und in die Hände klatschend (»Ei, der Gesunde hüpft und lacht«) nur Schritt für Schritt die Bahn frei gab, bis er sich, wie von einem Alp befreit, mit dem Ausruf: »Horatio!« an die Brust des treuen Freundes warf. Noch einmal, in der Szene mit der Mutter, schlug Hamlets jähe Leidenschaft in wilde Flammen auf: in der Rede über die weibliche Tugend und in dem tobsüchtigen

Ausfall gegen den geflickten Lumpenkönig, dem Wagner eben einen Schlag mit der Faust zu versetzen im Begriff war, wenn hinter dem Bilde der Geist des Vaters erschien und seinen unbändigen Zorn sofort in die weichste, tränenerstickte Wehmut auflöste. Dann begegneten wir, nach der Bühneneinrichtung des alten Burgtheaters, Hamlet erst wiederum im fünften Akt auf dem Kirchhof, mit Todesgedanken beschäftigt und Todesahnung im Herzen, wofür Wagner, wie für alles Elegische, einen sehr ergreifenden, gedämpften Ton besaß. Wie er aber nun, im weiten Mantel rechts vorne in der Kulisse stehend, bei dem überlauten Klageruf und Racheruf des Laertes zuerst mit den Armen zu arbeiten beginnt, bis er sich aus dem Mantel freigewunden hat und, nun jeder Hülle ledig, in das Grab springt, um das Weh des Bruders durch sein eigenes zu übertönen: das war ein Aufschrei, der uns in Hamlets tiefstem Herzen das unerloschene Bild der lieblichen Ophelia zeigte, die er scheinbar so kalt und so grausam seiner großen Aufgabe geopfert hatte. Von da ab wurde Hamlet-Wagner immer stiller, immer ruhiger, immer todbereiter; es lag etwas Müdes, Feierliches über der folgenden Szene. Er mußte sich aufraffen, um das große Gericht endlich doch zu vollziehen und sank matt in die Arme Horatios zurück, dem er mit einem Kuß für seine Treue lohnte: »Der Rest ist Schweigen.«

Die Rollen der sogenannten Heldenväter, die Wagner von Anschütz übernahm, den Wallenstein, Lear, Verrina usw., hat er nur wenige Jahre gespielt und in ihnen so wenig festen Fuß gefaßt, wie die Wolter in den Rollen der Rettich. Trotz einigen Treffern machen sie seine Bedeutung für die Theatergeschichte nicht aus, in der er als Heldenliebhaber und als reifer Held fortleben wird. Höchstens der Brachvogelsche Narziß verdient noch eine kurze Beachtung, an dem ihm wie Sonnenthal weniger die geistigen Affensprünge des Gamins als die tief verwundete Seele und die Rousseausche Grundstimmung gelang.

In dem einleitenden Einakter »Dr. Robin« von Premvarey, einer sehr dankbaren, aber auch leeren Paraderolle alter Charakterspieler, ist Wagner als Garrick am 4. April 1870 ahnungslos zum letztenmal aufgetreten. Noch sehe ich ihn, wie er mit seinen mächtigen Händen sich von dem durch seine Kunst wieder vereinten Brautpaar verabschiedet! Wir dachten, so wenig wir auch mehr auf seine vollständige Genesung rechnen durften, an diesem harmlosen Abend nicht, daß der Abschied auch uns gelte, und wir legten seinen letzten Worten (einer *captatio benevolentiae,* wie sie die älteren Theaterdichter noch mitunter liebten) keinen ominösen Sinn unter: »Von nun an wird mir jede Rolle leicht werden, denn die schwerste ist gespielt. Möchte sie nur auch zur dankbaren werden.«

CHARLOTTE WOLTER.

1834—1897.

[1898.]

Als Charlotte Wolter am 14. Juni vorigen Jahres nach unsäglichen Leiden und einem zähen Todeskampfe die Augen schloß, da konnte man es allenthalben hören und lesen, daß mit ihr auch der Typus der deutschen Tragödin begraben werde. Die so sprechen, haben sie nicht gekannt. Mit den herkömmlichen amazonenhaften Heroinen hat die Wolter nichts zu tun. Sie war Tragödin nicht nach dem Ellenmaß, sondern nach ihrem Naturell. Und nicht das rhetorische Pathos, sondern die innere Leidenschaft war ihre Stärke, wo sie ins Riesenhafte und ins Elementare wuchs. Sie war ihr eigener Typus, der sich so oft erneuern wird, als eine ähnlich begabte Natur geboren wird. Das ist freilich selten genug und heute, in der Zeit der theoretischen Übermenschen, seltener als je. Aber wie selten ein solches Naturell auch kommen mag: immer wieder wird es seine Zeit finden und sich die Herzen unterwerfen. Denn das Gefühl für das echte Tragische stirbt nicht aus, wenn sich auch die tragischen Heroinen in eitel Dunst und Nebel aufgelöst haben.

Noch eine andere Fabel ist bei dem Tode der Wolter mit sehr charakteristischen und verdächtigen Varianten wieder aufgewärmt worden: die Fabel von der Entdeckung der Wolter durch Laube, oder durch Valdek, oder durch Cajetan Cerri. Die Theatergeschichte gehört leider immer noch in das Gebiet der Mythengeschichte; ein ernster

Historiker würde aus den sowohl in der Hauptsache als in den begleitenden Umständen sich stets widersprechenden Nachrichten beherzt den Schluß gezogen haben: die Wolter ist von niemandem entdeckt worden, sie hat sich einfach geoffenbart. Die folgende Skizze ihrer theatralischen Laufbahn wird das sogleich vollkommen deutlich machen.

Im engen Vaterhause, wo es wenig Mittel, aber ein volles Dutzend Kinder gab, ist die Wolter ohne viel Erziehung und besseren Unterricht aufgewachsen. Es war nicht bloß innerer Beruf, sondern auch die Not, die sie schon mit 16 Jahren hinaus in die Welt trieb und ihre Existenz auf die mächtigen Eindrücke bauen ließ, die sie seit ihrer frühen Jugend, wie es heißt: seit dem zehnten Jahre, von dem Theater empfangen hatte und in sich wieder aufleben zu lassen die Kraft fühlte. Mit der ihr eigenen Energie wandte sie sich von ihrer Vaterstadt Köln bald nach dem weit entfernten Wien, der Stätte des Burgtheaters, dessen Ruf unter der neuen Direktion Laubes hoch in den Norden gedrungen war. Von einer alten Burgschauspielerin, einer Frau Gottdank, hat sie denn auch ihren ersten Unterricht empfangen, und nur notdürftig vorbereitet, betritt sie 1857 in Pest als Waise aus Lowood, also gleich in einer ersten Rolle, die Bühne. Mit vollständigem Erfolg: das Publikum jubelt ihr zu und die Kritik schreibt dem Gastspiel der unfertigen Anfängerin sofort eine ernste Bedeutung zu. Ein bloßer Zufall war es, was sie bald darauf aus der so verheißungsvoll begonnenen tragischen Laufbahn herauswarf. Der Pester Direktor stellt die Zahlungen ein und die mittellose Wolter muß nun mit einer Schmiere in Ungarn von Ort zu Ort wandern. Aber bald geht sie ihrem Prinzipal davon und schlägt sich mühselig wiederum nach Wien durch, wo die heruntergekommene Provinzschauspielerin natürlich nicht ihre tragische Karriere fortsetzen darf, sondern froh sein muß, am Carltheater bei Treumann und Nestroy unterzukommen und in kleinen Rollen Verwendung zu finden. Und hier ereignet sich nun

das Wunderbare, daß diese unbedeutende kleine Schauspielerin, die als Zofe in der »Liebschaft in Briefen« gar nicht anzusehen ist und auch als Anstandsdame in »Des Teufels Memoiren« keine Aufmerksamkeit erregt, bei allen, denen sie, wenn auch nur mit ein paar Worten, ihre eigentliche Begabung zu verraten Gelegenheit hat, die feste Überzeugung hervorruft, sie sei zu Höherem, ja zum Höchsten in der Schauspielkunst berufen. Der Heldenspieler Hendrichs, der zufällig als Macbeth gastiert, stutzt, als ihn die Sirenenstimme der dritten Hexe trifft. Der Dichter Cajetan Cerri wird es dann wohl gewesen sein, der Laube auf sie aufmerksam gemacht und die ehrlich Strebende, niemals Protektionslüsterne nicht ohne die Anwendung kleiner Kunstgriffe zu ihm auf das Zimmer geführt hat. Frau Wassowitsch gar, die Anstandsdame des Carltheaters, die der stets Lernbereiten Unterricht gibt und ihr Talent in seinem ganzen Umfange zu kennen scheint, hat die sichere Überzeugung, daß die Wolter berufen ist, die Maria Stuart zu spielen und daß man dann noch von ihr reden wird. Diesen Stimmen widerspricht nur scheinbar die geniale Soubrette Grobecker, welche die Wolter in einer Zofenrolle, auf die sie selber sich freilich besser verstand, viel zu vornehm und zu gravitätisch fand und ihren eigentümlich schweren, zum Typus der »Lisette« gar nicht passenden Augenaufschlag nicht übel beschreibt, wenn sie sagt, daß sie einen »gelangweilten Blick« ins Publikum warf. Aber dieselbe Grobecker saß ein paar Jahre später bei der Vorstellung der »Waise aus Lowood« sprachlos staunend im Burgtheater und glaubte aus einem Traume zu erwachen, als ihre Nachbarinnen sie nach längst beendeter Vorstellung zur Heimkehr erweckten. Entscheidend wurde für die Zukunft der Wolter freilich nur die tatkräftige Teilnahme Laubes, dessen Empfehlung ihr wiederum das tragische Fach eröffnete. Und sofort ist ihr auch wiederum der Beifall des Publikums getreu, und wiederum prophezeit die Kritik ihrer ungewöhnlichen Begabung eine

schöne Zukunft. Laube behält sie aus der Ferne scharf im Auge; er schickt den Schriftsteller Valdek und den Schauspieler Lewinsky, die in ihrem Urteil über das zweifellose Talent der jungen Künstlerin übereinstimmen, so viel sie auch beide noch an ihr zu tadeln finden. In Berlin, wo sie bei dem früheren Theaterdirektor Hein und bei der Frau Pironi-Glasbrenner wiederum Unterricht nimmt und im Viktoriatheater drei Wochen hindurch die Hermione in Dingelstedts Bearbeitung des »Wintermärchens« spielt, begründet sie dann in Deutschland ihren Ruf. Ihre Leistung gilt schon nicht mehr als die einer Anfängerin, sie wird als »wahrhaft großartig« bezeichnet; die Wolter ist nicht mehr bloß ein Talent, sondern ein Genie, das den ersten deutschen Bühnengrößen an die Seite gestellt wird. Jetzt hält auch Laube die Zeit für gekommen, wo sie sich auf dem Burgtheater zeigen darf: er setzt bei dem zähen Obersthofmeister wenigstens ein vorläufiges Gastspiel durch, das sowohl bei dem Publikum als bei der Kritik, eine einzige Stimme ausgenommen, Beifall findet, und er holt seinen Schützling ein Jahr später aus Hamburg, wo sie bei Maurice keinen rechten Spielraum für ihr Talent findet, auf die Dauer ins Burgtheater. Am 12. Juni 1862 spielt Charlotte Wolter als neuengagiertes Mitglied ihre Deputrolle: die Iphigenie.

Eine Entwicklung wie Sonnenthal oder die beiden Gabillons hat also die Wolter nicht durchgemacht: in dem Sinne nämlich, daß es sich darum gehandelt hätte, für sie den rechten Wirkungskreis, das geeignetste Rollenfach ausfindig zu machen. Vielmehr hat sie die Rollen, auf die sich später ihr Ruhm gründete, schon bei ihrem ersten Debut in Pest gespielt und nur die Not hat sie gezwungen, vorübergehend niedrigere Dienste zu leisten, während sie im Stillen die Maria Stuart probierte. Laube mag sie in der natürlichen Richtung ihres Talentes bestärkt haben; aber die Berufung zu den tragischen Rollen verdankt sie nicht ihm, sondern ihrem eigenen Innern, das zu laut und

zu deutlich sprach. Darin dagegen waren selbst ihre Freunde einig, daß ihr großes natürliches Talent die sorgfältigste Ausbildung und Schulung nötig habe. Und sie war klug genug, nicht auf das bloße Talent und auf ihr Naturell zu pochen; mit der ganzen Energie und Zähigkeit ihres Willens hat sie gelernt, überall, wo es für sie etwas zu lernen gab. Auf diese Weise hat sie in nicht viel mehr als zwei Jahren das staunenswerte Kunststück fertig gebracht, sich wenigstens in einigen Rollen für das Burgtheater reif zu machen. Aber mit ihrem Eintritt ins Burgtheater endet nicht, sondern beginnt erst ihre wahre Lehrzeit in höherem Sinne. Laube, der sich auf den Proben redlich mit ihr zu schaffen machte, hat noch bei seinem Abgang vom Burgtheater für die erste Schauspielerin des Institutes die bestimmte, eine ernste Warnung enthaltende Formel stets in Bereitschaft: »ein großes Talent, das sich der artistischen Leitung bedürftig weist«. Später fand sie an den Jüngern Laubes, an ihren Kollegen Lewinsky und Förster, praktische Berater in diesen Dingen, besonders was die Technik der Rede betrifft. In höherem Sinne hat zuletzt ihr feingebildeter Gatte, der Graf O'Sullivan, auf sie eingewirkt, der sie eigentlich erst in die Sphäre der Bildung emporgehoben, ihre mächtigen Instinkte zur Weltanschauung der Goethischen Iphigenie zu läutern gesucht hat und von seinem ständigen Ecksitz, erste Reihe links, aus nicht bloß ihr ausdauerndster Bewunderer, sondern auch ihr schonendster Beurteiler wurde. Ganz freilich sind die Schatten aus ihrem Leben und aus ihren künstlerischen Schöpfungen nie geschwunden; und was ihr die ältesten Kritiker zum Vorwurf machten, das haben nicht ganz ohne Grund auch die jüngsten nach ihrem Tode wiederholt. Wenn die ihr besonders aufsässige »Ostdeutsche Post« der Debutantin den Vorwurf machte, daß sie nur den leidenschaftlichen Stellen ihrer Rollen gerecht werde, diese Höhepunkte aber nicht zu motivieren, zu entwickeln und durch allmähliche Steigerung vorzubereiten verstände, so wird man diesem Tadel

angesichts der Leistungen ihrer reifsten Zeit bloß mehr eine bedingte Berechtigung zuerkennen. Daß sie aber manche Stellen vollständig fallen ließ, bleibt auch heute noch wahr.

Sie war eben als Künstlerin von sehr mäßiger Intelligenz und Bildung. Schon ihre Schrift weist unbeholfene Züge auf, wie von einem, der sich mit dem Schreiben nicht viel abgibt. Aber sie war ein starkes Naturell: ganz Rasse, Blut und Leidenschaft. Die unmittelbare und elementare Naturkraft war es zunächst, der niemand widerstehen konnte, die sich die Herzen des Publikums und die Stimme der Kritik widerstandslos unterwarf. Dadurch erschien sie im alten Burgtheater, wo damals Anschütz und die Rettich im höheren Schauspiel und im Trauerspiel den Ton angaben, als eine naturalistische Kraft, von der dem traditionellen, klassischen Stil Gefahr drohte. Obwohl sie selber vom Anfang an mit allen Kräften nach dem Stil strebte, den jene besaßen und das Burgtheater verlangte, und obgleich sie sich mit dem kunstvoll gegliederten Wort und mit der plastisch abgerundeten Gebärde die redlichste Mühe gab, blieb sie doch immer eine andere: denn jene gingen von der Form aus, die sie mit innerer Leidenschaft ausfüllten; sie suchte umgekehrt für die überströmende Leidenschaft eine Form. Aber Tag für Tag zeigte es sich deutlicher, daß das, was man vermißte, nicht bloß äußerlich in sie hineingetragen wurde, daß ein ungewöhnlich feines Gefühl für Form und Gestalt in ihr selber steckte und stark genug war, auch der mächtigsten Instinkte Herr zu werden. Und auf diesem Wege ereignete sich dann das Wunderbare, daß das wilde Naturkind, ohne seine Art zu verleugnen, die vollkommenste Darstellerin antiker Heroinen wurde, die einzige deutsche Schauspielerin, welche den Iphigenien und den Elektren eine moderne Seele einzuhauchen verstand. Mit Recht hat man sie auf ihren Wunsch im Kostüm der Iphigenie begraben: denn es war das Kleid der Hohenpriesterin ihrer eigensten Kunst und das tiefste Symbol ihres ganzen Lebens und

Strebens. Es stellt uns sinnbildlich vor Augen, wie viel diese begnadete Frau durch Willensstärke in ihrer Kunst zu erreichen imstande war. Denn ihr Wille und ihre Energie waren so stark und so mächtig, als ihr Blut; und auf der Mischung dieser beiden Elemente beruht zu nicht geringem Teil der Reichtum ihrer Kunst. Mit ihrem Blut hat sie die weichen und innigen Frauengestalten ihrer Jugend wie die lieberasenden ihrer reifen Zeit genährt und erwärmt; von ihrer Energie erhielten die dämonischen Frauen den großen Zug. Es war etwas Bezwingendes, Niederwerfendes in ihrem Wesen, dem nicht bloß die Zuschauer, sondern auch die Mitspielenden unterlagen, und ihre männlichen Partner hatten jederzeit Mühe, sich nicht bloß als Künstler, sondern auch als Männer neben ihr zu behaupten. Man muß sie nur gehört haben, wenn sie als Messalina die Worte sprach: »Mich und ihn, den Erdkreis unter meine Füße treten!« Bei dem Worte »Erdkreis« hob sie den rechten Arm in weitem Bogen hoch empor, und während sie, wie wir in der wildesten Energie pflegen, in den Worten: »unter meine Füße treten« jede Silbe gleich stark und gedehnt aussprach, ließ sie den kleinen Zeigefinger der rechten Hand langsam und tief heruntersinken, bis sie ihn endlich mit einem gebieterischen Rucke fest und steif nach unten streckte. Ihre Gestalt erschien in solchen Augenblicken noch einmal so groß und man sah wirklich den Erdkreis unter ihren Füßen liegen.

Die Wolter war, was den Kopf betrifft, eine der schönsten Frauen, die je auf der Bühne erschienen sind. Schon die ältesten Kritiker heben ihre Schönheit immer besonders hervor. Damals aber besaß sie noch nicht das schöne Oval und das wohlabgerundete klassische Profil, das wie die Seele der Iphigenie erst später bei ihr hervortrat. Auf älteren Bildern hat ihr Kopf noch eine länglichere Form; die Backenknochen treten etwas hervor, und tiefe Gruben in den Wangen scheinen noch an die bleiche Zeit des Hungers zu gemahnen, wo Charlotte über den Magen

klagte, weil er sich ohne Kost nicht zufrieden geben wollte. Ihre Schönheit lag nicht in den Muskeln, sondern in einem sehr kräftigen Knochenbau; sie war darum unverwüstlich und hatte, wie die Juliens, die Kraft, selbst den Tod zu überwinden. Sie war darum auch keine zarte oder zierliche Schönheit; namentlich in der kräftig hervortretenden Unterlippe verriet sich die Energie ihres ganzen Wesens. Nicht leicht wird man auf der Bühne wiederum weibliche Züge sehen, die jeder ernsten Regung einen so bedeutenden, weithin sichtbaren und doch stets edlen Ausdruck zu geben vermögen! Im Weinen wie im Lachen verloren sie nichts von ihrer Regelmäßigkeit, blieben sie unentstellt. Das Lachen war ja nicht ihre Sache und einen gewissen Ernst haben ihre Züge, wie die Josef Wagners, nie verleugnet. Nur wider Willen schienen sich diese strengen Mundwinkel, diese schmalen Lippen ein leises Lächeln abzwingen zu lassen; das aber dann um so reizender war, wie jeder weiß, der die Wolter einmal als Jeanne Rey in »Die Eine weint, die Andere lacht« gesehen hat, der einzigen Rolle, in der ihr das Lachen, freilich ein erzwungenes Lachen, vorgeschrieben war. Etwas Gedämpftes lag auch über den großen Augen, die sich gern halbgeöffnet zu Boden senkten und dann mit einem schweren Aufschlag der schönen Lider groß und hell zur Decke erhoben. Etwas Müdes (die Grobecker sagt: Gelangweiltes) lag in dem äußeren Wesen der Wolter, wenn sie eine ihrer zahlreichen Sünderinnen spielte. Ihre Gestalt war nicht so klein, wie die der Schröder, aber nicht über Mittelgröße, und den Eindruck des Schlanken und Hohen kann sie nur in ihrer Frühzeit gemacht haben. Voller geworden, erschien sie eher klein als groß, und es ist nicht zu leugnen, daß man namentlich in den späteren Jahren leise jene Störung empfand, die ein ungewöhnlich schöner Frauenkopf auf einem nicht ganz entsprechenden Körper zu erregen pflegt. Sie verstand aber sehr geschickt vorzubeugen durch die Wahl ihrer Kostüme und durch ihre

Bewegungen. Beides ging bei ihr von Anfang an Hand in Hand, wie bei jedem echten Schauspieler, der nicht bloß Redner, sondern wirklich Schauspieler ist. Schon in der Schule der Frau Gottdank, bei ihrer ältesten Lehrerin, mußte sie mit einem umgeworfenen Leintuch rezitieren, wie sie später mit einem einfachen Stück Zeug und einem Paket Stecknadeln vor dem Spiegel den Faltenwurf des griechischen Peplons studierte und sich so nicht auf historischem, sondern auf empirischem Wege das beste Iphigeniekostüm mit eigener Hand schuf. In Ungarn ist sie ihrem Prinzipal durchgegangen, weil er sie durch Panduren gezwungen hatte, die Jungfrau von Orleans ohne Kostüm zu spielen. Im Carltheater warf man ihr vor, in kleinen Rollen große Toiletten entfaltet zu haben und (wie es allerdings auch später ihre Gewohnheit war) selbst im Zuschauerraum »stets in einer Wolke tulle illusion« erschienen zu sein. Später hat ihr dann Makart das Kostüm für die Lady Macbeth entworfen, während der kunstsinnige Gatte für Schmuck und Geschmeide selber die Zeichnungen entwarf. Zuletzt war sie in diesem Zubehör ihrer Kunst selber ihre beste Beraterin: sie ließ nur nach eigenen Angaben schneidern und nähen, probierte denselben Schnitt in den verschiedensten Farben und durfte als reiche Frau Unsummen nicht bloß für Kostüme, die sie trug, sondern auch für die Stoffe opfern, die sie nicht brauchen konnte. Ihre historischen Kostüme waren sehenswürdig und einzig; die Salontoiletten gern überladen und mehr für Abenteuerinnen als für Frauen aus der vornehmen Welt passend, so daß der weit einfachere, aber feine Geschmack der Frau Gabillon hier öfter die Oberhand behielt. Die Wolter verstand indessen die Kostüme nicht bloß zu bestellen, sie verstand sie auch zu tragen und sie hat die Plastik ihrer Bewegungen im Laufe der Zeit zu einer selbständigen Kunst ausgebildet, mit der sie nicht bloß als stumme Waise Yelva, sondern auch als Helena im Faust Triumphe feierte. Im antiken und modernen Kostüm war sie gleich sicher

und gleich schön in ihren Bewegungen, die durch einen, bis an ihr Ende unvergleichlich schönen Arm unterstützt wurden, der in eine feine Hand mit langen und schmalen Fingern auslief. Man hätte von ihr sagen können, was König Ludwig von Bayern zu ihrer großen Vorgängerin Sophie Schröder gesagt hat: ihre Grazie lag in ihrem klassisch schönen Arm. Was sie als Mimikerin zu leisten vermochte, das hat wohl am besten ihre Lady Macbeth gezeigt, die sie mit der Fanny Elßler einstudiert hat. Wie sie sich hier als Nachtwandlerin lautlos, den Kopf weit zurückgebogen, ganz automatisch, wie von einer äußeren Kraft aufrecht gehalten, durch die Halle bewegte, das war ein unbeschreiblich schönes und zugleich ein erschütterndes Bild! Wie sie es aber verstand, ihre Figur künstlich zu vergrößern, davon gibt uns ein schönes Beispiel die Stelle aus der »Sappho«: »Dort droben ist dein Platz, dort an den Wolken!« — wo sie mit dem lang ausgestreckten rechten Arm nach der Decke zeigte, während sie zugleich den linken Fuß weit nach rückwärts streckte und den Kopf nach links ausbeugte: der rechte Arm und der linke Fuß bildeten von der äußersten Fingerspitze bis zu den Zehen eine mächtig lange Linie und die kleine Gestalt wuchs vor unseren Augen riesenhaft in die Höhe.

Das Organ der Wolter war ein Mezzosopran von dunkler Färbung, wie Sammet oder wie Bronze, biegsam und scharf zugleich wie Stahl. Das Ergreifende, das schon die ältesten Kritiker ihrer Stimme nachrühmten, lag wohl hauptsächlich in dem leisen Vibrieren ihres immer seelisch bewegten Tones, der in der Leidenschaft zu einem Umfange und zu einer Höhe anschwellen konnte, die mit der Macht des schrillsten Naturlautes ans Herz griffen. Das war der berühmte Wolterschrei — kein virtuoses Kunststück, sondern so notwendig, wie der Blitz aus der dunklen Wolke. Aber diese weiche Stimme besaß auch eine unglaubliche Energie und Ausdauer und konnte sich in den frechen Hohn- und Wechselreden, die zwischen Margareta und dem jungen

Richard von York hinüber und herüber fliegen, an Kraft und Schneidigkeit mit Lewinsky messen. Den rheinländischen Dialekt ihrer Vaterstadt Köln, der ihr schon bei ihrem ersten Auftreten im Wege stand, hat die Wolter niemals ganz verleugnen können: das O sprach sie immer ganz offen, was besonders bei der Interjektion »O du!«, den Diphthong ei stets furchtbar breit und mit nachklingendem i aus, was besonders bei den unbetonten Wörtern wie »ein«, »kein«, »sein«, »mein« usw. auffiel, die dadurch stets einen ungewöhnlichen Nachdruck erhielten. Als eine gute Sprecherin hat die Wolter mit Recht nie gegolten, wenn man nämlich darunter die klare, grammatisch-logische Gliederung der Rede versteht. Das war vielmehr der Hauptpunkt, in dem sie nach Laubes Ausdruck der »artistischen Leitung« bedürftig war. Zu einer gewissen Selbständigkeit hat sie es zuletzt freilich auch darin gebracht; doch aber selbst noch in ihren letzten Jahren sehr oft die Zügel der Rede ganz aus ihrer Hand verloren und sich dann einem leidigen, höchst befremdenden Schnattern ergeben. Ich erinnere mich einer Vorstellung von Laubes »Essex«, wo sie im zweiten Akte mitten in der langen Rede: »Ist das jener Essex ...«, plötzlich atemlos und ausdruckslos von Satz zu Satz, von Vers zu Vers zu galoppieren begann. In einem anderen Punkt dagegen, den man bei Schauspielern immer in Betracht ziehen sollte, muß ich der Wolter auf Grund sehr genauer Beobachtung ein Lorbeerblatt auf das Grab legen. Sie besaß nicht bloß ein sehr feines Gefühl für den Rhythmus, sondern das allerfeinste, das ich je bei einer Schauspielerin gefunden habe, für die Melodie der Rede. Versen, die bloß auf dem Papier standen, wäre sie kaum imstande gewesen, aufzuhelfen; dazu fehlten ihr schon die metrischen Kenntnisse. Aber einem Vers, der für das Ohr laut und fühlbar wurde, ist sie meines Wissens nichts schuldig geblieben. Was aber die Melodie anbelangt, so kenne ich keinen vortragenden Künstler, der über eine so reiche Skala von Tönen ver-

fügte wie sie. Es ist wahr, daß sie ihren Farbenreichtum gern von einem grauen Grunde abstechen ließ, und wo keine seelische Bewegung zu verraten war, sehr eintönig werden und wie gelangweilt reden konnte. Es ist auch wahr, daß sie monoton wurde, wenn sie eine Stelle fallen ließ oder ins Schnattern geriet. Wo sie aber bei der Sache war oder durch einen inneren Impuls zur Sache gerufen wurde, da fand sie für den einfachsten Satz wie für die längste Periode eine hinreißende Melodie, die sie von allen ihren Vorgängerinnen und Nachfolgerinnen unterscheidet. Schon ihr bloßer Konversationston war durch einen eigentümlichen Tonfall gekennzeichnet und umfaßte mehr Töne, als die gewöhnliche Sprechweise ist. In Sätzen wie »Ich kann es nicht«, »Ich hab' es nicht getan« — pflegte sie das »Ich« so hoch zu legen, daß es aus der Tonlage des ganzen Satzes heraustrat. Man erinnere sich aber nur, welche reiche Melodie sie in Verse der »Medea«, wie die folgenden, zu bringen verstand: »Ihr hohen, ihr gerechten, strengen Götter!«; »Zurück willst du den Jason? — Hier! — Hier nimm ihn! — Allein, wer gibt Medeen mir, wer mich?«; »Ich sage dir, du wirst die weißen Hände ringen, Medeens Los beneiden gegen deines«; »Fängst an zu merken, ei was bist du klug!«; und vor allem die von Haß unterbrochene Bitte: »... Wie nenn' ich dich? Verruchter! — Milder, Guter!« Ein gar schönes Beispiel für eine längere Periode boten die Verse aus der Sappho: »Da grünt kein Baum, da sprosset keine Saat und keine Blume, ringsum die graue Unermeßlichkeit!« — wie sie hier in dem letzten Verse langsam mit der Stimme immer tiefer heruntersank und die Silben des letzten Wortes dehnte, daß es fast wie eine Ewigkeit ausklang, das wird jedem unvergeßlich bleiben, der es einmal gehört hat.

Das Repertoire der Wolter ist, da es sich um lauter Haupt- und Titelrollen handelte und die Episoden (mit Ausnahme der Gräfin Orsina) bei ihr so gut wie ganz fehlten, nicht reich an Nummern. Im Laufe von 35 Jahren hat sie

im Burgtheater ungefähr 127 Rollen an 2103 Abenden gespielt. Ihre Blüte fällt in die zweite Hälfte der sechziger Jahre, sowohl was die Anzahl der ihr übertragenen neuen Rollen als die der Vorstellungen betrifft; damals ist sie jährlich fast 90mal aufgetreten. Schon Anfang der siebziger Jahre fällt die Zahl in die Fünfziger herunter und hat sich über die Sechziger auch niemals mehr erhoben. Ihr Repertoire bestand zu allen Zeiten ziemlich gleichmäßig aus 20 bis 30 Stücken, und ihre beste Zeit steht zunächst mit der dramatischen Produktion in Wien in einem deutlich erkennbaren Wechselverhältnis. Sofort nach ihren ersten Erfolgen melden sich die heimischen Dichter mit den auf ihre Kunst berechneten Frauendramen. Ein Jahr nach ihrem Eintritt ins Burgtheater (1863) schreibt Eduard Mautner seine Eglantine; 1864 bis 1874 folgt Weilen mit Edda, Drahomira, Rosamunde, Dolores; 1865 bis 1871 Mosenthal, dessen Deborah zu ihren ältesten Rollen zählte, mit Pietra, Isabella Orsini, Maryna, Madelaine Morel; 1869 Byr mit Lady Gloster; 1871 Wartenegg mit seiner Maria Stuart in Schottland. Seit 1874 ist dann Wilbrandt ihr Dichter: Arria und Messalina, Assunta Leoni, Kriemhild. Ob auch der alte Freund der verstorbenen Rettich bei seiner Begum Somru an die Wolter gedacht hat, welche später die Titelrolle spielte, kann ich nicht sagen. Diese Dichtungen haben der Künstlerin jahrzehntelang Stoff zur Arbeit geboten und manchen sensationellen Augenblickserfolg eingetragen; ein dauernder Gewinn für ihr Repertoire und das des Burgtheaters war nur die Messalina. Wichtiger ist, daß durch die Wolter zwei ältere österreichische Dichter zu neuem Bühnenleben erweckt wurden: nämlich Grillparzer und Hebbel. Vom Grillparzer, dessen Hero schon durch die Seebach und Frau Gabillon dem Repertoire zugeführt worden war, hat sie die Sappho und die Medea dauernd, die Jüdin von Toledo und die Libussa wenigstens vorübergehend gespielt. Von Hebbel sind Maria Magdalene, die Nibelungen und die Judith wiederholt mit

ihr in Szene gesetzt worden. Ihr hat ferner Dingelstedt seine Bearbeitung von »Antonius und Kleopatra« gewidmet, nachdem sie ihm schon in den Kämpfen der weißen und der roten Rose manche Schlacht hatte gewinnen helfen; mit ihr hat Wilbrandt seine viel älteren Bearbeitungen der »Antigone« und der »Elektra« auch in Wien auf die Bühne gebracht. Mit der modernen naturalistischen Dichtung hatte sie wenig Fühlung und kein Glück: Ibsens »Nordische Heerfahrt« und Turgenjews »Natalie« sind, trotzdem sie ihre ganze Kraft einsetzte, gleichmäßig zwei Monate nach der ersten Aufführung verschwunden. Für die Frau Alving in den »Gespenstern« wäre sie wohl die berufene Darstellerin gewesen und sie hatte auch Lust dazu; aber das Stück galt am Burgtheater als unmöglich.

Die Wolter wurde von Laube ins Burgtheater eingeführt zunächst als Ersatz für Marie Seebach, die fünf Jahre früher, ihrem Wandertrieb folgend, leichten Herzens der ersten deutschen Bühne den Rücken gekehrt hatte und seitdem nur unvollkommen durch Frau Gabillon ersetzt wurde, deren eigentümliche Begabung in einer anderen Richtung lag. In einem und demselben Jahre sind nun die beiden, die Seebach und die Wolter, zur Ruhe gekommen; aber es ist lehrreich und warnend zugleich, zu sehen, wie großartig und mannigfaltig sich das Talent der Wolter in dem Rahmen eines großen und geordneten Kunstinstitutes entfaltet hat, und wie anderseits die Seebach, nachdem sie kurze Zeit auf der Stufe, auf der sie nach ihrem Austritt aus dem Burgtheater stand, stillgestanden war, plötzlich versunken und der Kunst bald ganz abgestorben ist. Als Nachfolgerin der Seebach hat die Wolter denn auch im Burgtheater zunächst die in das Gebiet des Tragischen reichenden Liebhaberinnen (Gräfin Rutland, Julie, Kriemhild, Klärchen, Hero); im »Fräulein von Belle-Isle« und in M. Meyrs »Agnes Bernauer« die verfolgte Unschuld; und mit besonderer Vorliebe Frauen in empfindlichen gesellschaftlichen Stellungen, wie Gouvernanten, Vorleserinnen

und Gesellschaftsdamen gespielt, welche tiefere Leidenschaften erwecken und die im Burgtheater stets gefürchteten Mesalliancen heraufbeschworen (Waise aus Lowood, die Vorleserin M. Werner in Bauernfelds »Aus der Gesellschaft«; auch die Deborah gehört hieher). Aber die Hauptrolle der Seebach, das Gretchen, sucht man in ihrem Repertoire vergebens. Nicht als ob es ihr versagt gewesen wäre, Charaktere aus den unteren Volksschichten realistisch und genrebildlich darzustellen: im Gegenteil gehörte das duldende »Weib aus dem Volke«, wie die bürgerliche »Maria Magdalene«, zu ihren besten Rollen, und noch in viel späteren Jahren hat sie in der »Zauberin am Stein« eine Bauernfigur fester und derber als der Dichter hingestellt. Was sie von dem Gretchen für immer trennte, das waren die naiven Züge, die einer sentimentalen Liebhaberin, wie der Seebach, noch weit eher gelingen, als einer pathetischen Tragödin. Auf allen tragischen Liebhaberinnen der Wolter lag von Anfang an ein dunkler Flor. Das mutwillige und ausgelassene Klärchen war bei ihr immer weniger himmelhoch jauchzend als zu Tode betrübt und wurde erst in den hochtragischen Szenen des letzten Aktes eine echte Wolterrolle. Näher lag ihr die ahnungsvolle Kriemhild Hebbels; aber auch hier gab erst der unvergleichliche letzte Akt den Ausschlag, wo sich in dem liebenden Weibe die Rächerin meldet: »Das riet Kriemhild und Hagen hat's getan!«

Mit geringem Erfolg hat Laube, der das löbliche Streben hatte, seine Leute nach allen Seiten auszubilden, ihr einige Lustspieltöne abzuschmeicheln gesucht, was schon in Hamburg nicht recht hatte gelingen wollen. Aber sowohl die reizende junge Witwe in Bauernfelds »Bürgerlich und Romantisch«, als das übermütige Mündel in »Rosenmüller und Fincke« hat sie nach wenig Jahren wieder aufgegeben und nur die Cäcilie in den »Guten Freunden« bis zuletzt beibehalten, die mit ihren unverstandenen Frauen im ernsten Schauspiel Berührungspunkte hatte. Ganz ohne

Humor war sie nicht, aber ihr Humor war ein passiver. Man durfte über sie lachen, aber um keinen Preis verlangen, daß sie sich darum besondere Mühe gebe. Ihre besten komischen Momente — mehr als Augenblicke waren es ja nie — beruhten eben auf dem Widerspruch zwischen ihrer ernsten pathetischen Haltung und der Situation. In den »Guten Freunden« hat der Doktor, dem Liebhaber entgegenarbeitend, sie davor gewarnt, es auf eine Liebeserklärung ankommen zu lassen — das würde, gibt er vor, dem herzkranken Freund unzweifelhaft das Leben kosten. Ihre ganz ernstlich gemeinte Aufregung, den jungen Mann vor dem Kniefall zu bewahren, und ihr Entsetzen, wenn sie ihn nicht mehr aufhalten kann: »Um Gottes Willen, da liegt er schon!«, waren entzückend gespielt; das komische Element freilich lag in der Situation, in dem Bewußtsein des Zuschauers, daß ihre ganze Angst und Sorge überflüssig und zugleich ein gefährlicher Zündstoff für die Liebe ist. In solchen komischen Wirkungen liegt zugleich ein Element von Parodie, die überall auf dem Widerspruch zwischen ernster pathetischer Haltung und einem nicht ganz entsprechenden oder gar lächerlichen Inhalt beruht. Darum ist ihr auch die Donna Diana, die sie mit sehr starken parodistischen, sogar selbstparodistischen Akzenten ausstattete, so vorzüglich gelungen, daß man sie als ihre eigentliche und einzige Lustspielrolle betrachten kann.

Von den Heroinenrollen des klassischen Repertoires hat die Jungfrau von Orleans, die sie nur in den sechziger Jahren spielte, nie zu ihren besten gezählt; das Visionäre, die Berufung von oben, das Wunderbare — alles das war nicht ihre Sache und es blieb nur der Konflikt der sinnlichen Neigung mit dem strengen Gebot und das still duldende Weib übrig, also ein paar ergreifende Monologe und Szenen in den letzten Akten. Dagegen kam in der Maria Stuart nach des Dichters ausgesprochener, aber vielleicht nicht stark genug ausgedrückter Absicht das sinnlich eitle Weib deutlich zur Erscheinung. Die Szene mit

der Elisabeth ließ den ganzen Umfang ihres Talentes überblicken, von den weichsten und innigsten Lauten in der demütigen Bitte bis zu den stärksten tragischen bei dem plötzlichen Emporschnellen. Aber auch der Schlußszene verstand sie eine rührende elegische Färbung zu geben, ohne in sentimentaler Weinerlichkeit unterzugehen. Nur im ersten Akt, in dem diplomatischen Duell mit Burleigh, war ihr die Frau Gabillon, mit der sie viele Jahre in der Rolle abgewechselt hat, weit überlegen. Daß sie sich in die Iphigenie erst auf einem langen und steilen Weg hat einspielen und einleben müssen, habe ich oben gesagt; und es zeigt von der Feinfühligkeit, welche die Wiener Schauspielerkritik damals besaß, daß man das bei ihrem Debut sofort beobachtet und ausgesprochen hat. In der Tat lag die Iphigenie ganz an der Grenze ihrer Begabung und ihres Naturells: soweit sie Griechin und Priesterin der Diana ist, hat sie sich die Rolle erst erobern müssen. Ich erinnere mich noch, mit welcher nervösen, zitternden Unruhe — schwache Nerven waren sonst gar nicht ihr Fehler — sie die Rolle vor 25 Jahren gespielt hat. Aber was sie für die Iphigenie von Haus aus besaß, das war die moderne Seele, die Goethe seiner Iphigenie eingehaucht hat, und von der sehnenden Klage am Strande von Kolchis zu dem ergreifenden Parzenlied und von da bis zu dem bewegenden Abschied von Thoas bot sie, noch ehe die Pforten des alten Burgtheaters sich mit ihrem »Lebewohl!« schlossen, eine schön ausgeglichene Leistung. Zuletzt verbanden sich mit diesem Schmerzens- und Lieblingskind ihrer Muse für die nicht weichlich geartete Frau die schmerzlichsten Erinnerungen ihres sonnigen Lebens: der Abschied von dem Gatten und der von dem alten Burgtheater; und es gab Abende, wo die Thräne nicht dem Auge der Künstlerin, sondern der Frau entquoll. Erst sehr spät und nur für kurze Zeit hat sie in den achtziger Jahren ihrer Iphigenie die antiken Schwestern beigesellt, von denen ihr die Antigone in den Szenen energischer Auf-

lehnung gegen die menschliche Satzung und in dem weichen, nicht weichlichen Abschied vom Leben ebenso gut gelang, wie die leidenschaftliche Elektra. Zu den Rollen in antikem Stil dürfen wir getrost auch eine der ältesten, Shakespeares Hermione, zählen, die inhaltlich wieder an die Gruppe der unschuldig verfolgten Frauen grenzt, die von Anfang an das Erbteil der jungen Wolter waren. Ihre lange Verteidigungsrede, in dem Ruf: »Apollo sei mein Richter!« verhallend, und das plastische Kunststück der sich allmählich erwärmenden, beseelenden und belebenden Statue haben diese Rolle zu einer ihrer berühmtesten gemacht. Erst in später Zeit hat sie auch die »Helena« in Goethes »Faust« übernommen, deren weitgehenden Anforforderungen selbst die alternde Frau in Erscheinung und Bewegung noch herrlich zu entsprechen imstande war und deren erotische Adern durch die marmornen Glieder schimmerten.

An die Gruppe der antiken Heroinen schließt Grillparzers »Sappho« an, die durch die Wolter neu belebt wurde. Laube hat darüber das entscheidende Worte gesprochen; die Wolter war die erste Sappho, weil in ihr »das Blut der Liebe pulsierte«, weil sie als Liebhaberin die Liebenswürdigkeit und die Berechtigung geliebt zu werden mit auf die Szene brachte. Wie sie hier als hehre Frau, strahlend von Ruhm und Glück, auf dem Triumphwagen erschien; dann durch die Leidenschaft zu dem minder Hochgesinnten selber zum Kleinlichen, ja Niedrigen heruntersank; und sich dann im letzten Akte in plötzlicher Fassung wieder bis zu den Sternen erhob: »Den Menschen Liebe und den Göttern Ehrfurcht!« — das war im Rahmen eines kurzen Abends der lange Weg, auf dem sie selber die Iphigenie gesucht und gefunden hatte. Wohl niemals werden wir das Parzenlied der Iphigenie, niemals auch die Sapphosche Ode und das Gebet zu den erhabenen, heiligen Göttern in einem so seelenvollen und melodischen, die weiteste Skala von Tönen umfassenden Vortrag hören!

An die »Sappho« knüpfen von verschiedenen Seiten zwei Rollenkränze an. Der eine beruht auf dem Gegensatz zwischen der Kunst und der Liebe. Schauspieler und Schauspielerinnen spielen sich immer gern selber: die Adrienne Lecouvreur war schon eine Lieblingsrolle der Seebach, und sie gehörte auch zu den ältesten Rollen der Wolter, die darin auch die erste Probe ihrer Phädra gab. Gleich nach ihrem Eintritt ins Burgtheater hat sie in Mosenthals »Deutschen Komödianten« Gelegenheit gehabt, noch tiefer ins Komödiantenleben hinunterzusteigen und in ihrer Konradine Erfahrungen aus der kurzen Zeit ihres Wanderlebens zu verwerten. Und wieder ein Jahr später hat ihr Mautner eine moderne Adrienne Lecouvreur, die Eglantine, auf den Leib geschrieben, die durch eine sehr plumpe Intrige, einen abgerissenen Zettel, von ihrem Liebhaber getrennt wird und zugunsten einer Freundin verzichtet. Die Wiener suchten hartnäckig eine Episode aus dem Leben der Wolter hinter dem Stück, und wenn sich Eglantine zuletzt an das Bewußtsein: »Ich bin doch eine Künstlerin!« und an die Worte des Schillerschen Hymnus an die Freude anklammerte: »Schwingt euch mit festem Angesicht zum Strahlensitz der höchsten Schöne, um andre Kronen buhlet nicht!«, da setzte es immer einen demonstrativen Beifall ab, den die Darstellerin mit keinem Dichter zu teilen hatte.

Mit der Sappho, welche die Wolter ganz mit dem Blut der Liebe erfüllt hatte, wie sie schon früher die kühlere Frau Gabillon in der Grillparzerschen Hero abgelöst und den gefährlichen vierten Akt mit seiner schwülen, sinnlichen Atmosphäre gerettet hatte, setzen auf der anderen Seite auch die Rollen ein, in denen sie den Wahnsinn und die Raserei der Liebe mit Tönen und Farben geschildert hat, die einzig und allein ihr zu Gebote standen; und es werden Jahrzehnte vergehen, ehe der hohen Tragödie wieder ein erotisches Genie von ihrer Kraft und Größe erstehen wird. Gleich nach der Sappho spielte sie die

»Phädra«, deren klassizistischer Stil durch ihr heißes Blut eine ungeahnte Wärme erhielt und deren sündige Leidenschaft sich in dem elementaren Ausruf Luft machte: »Der Liebe ganzer Wahnsinn tobt in mir!« Später hat dann Wilbrandt für sie die kaiserliche Buhlerin Messalina geschaffen, die ganz von dem Blute der Wolter lebte. Niemals ist diese in der rednerischen und plastischen Darstellung sexueller Dinge so weit gegangen als hier; aber sie besaß auch die Energie und die Kraft, die Cäsarin zu spielen, und ihre Darstellung des Cäsarenwahnsinns im letzten Akte mit dem feigen Ende der großen Sünderin war eine ihrer großartigsten Leistungen. Dem Maler Makart, dem sie das äußere Bild ihrer Lady Macbeth verdankte, hat sie hier umgekehrt vorgearbeitet: sein Bild der Wolter als Messalina, in berauschenden Farben schwelgend, war ihrer sinnlich schwülen Darstellung der Liebesszenen kongenial. Von derselben Seite wie die Messalina kam ihr auch die Kleopatra entgegen, wo sie wiederum Königin und Buhlerin in einer Person war. Während aber die römische Kaiserin an dem reinen Jüngling mit einer fremden, fast sentimentalen Leidenschaft hängt, spielt die alte Schlange von dem Nil mit dem römischen Triumvir, der die ägyptische Fessel vergebens zu brechen sucht. Diese Überlegenheit der Frau über den Mann, der zum bloßen Spielball ihrer Leidenschaft und ihrer Laune wird, hat die Wolter unvergleichlich darzustellen verstanden; wie bei der Lady Macbeth wuchs ihre Energie bis ins Dämonische. Ihre leidenschaftliche Wut, wenn sie von der Verlobung des Antonius mit der Octavia erfährt; der überlegene Hohn, mit dem sie den Vorwürfen des besiegten Feldherrn begegnet; und endlich die Todesszene — das waren nur die Höhepunkte dieser außerordentlichen und in jeder Szene hinreißenden Rolle.

Auch in ihren Salonrollen hat die Wolter eine ähnliche Entwicklung durchgemacht wie in der Tragödie. Hier bildeten die Frauen des französischen Gesellschaftsstückes ihren Ausgangspunkt, die sich unverstanden oder vernach-

lässigt fühlen, sei es aus überreiztem Gemütsleben, oder aus Überspanntheit, oder aus bloßer Langeweile. Man weiß, wie es dann weitergeht: ein interessanter junger Mann spielt die Rolle des Dritten: der Mann kommt dahinter, rechnet im Duell mit dem Versucher, in einer großen Szene mit der Frau ab; und über kurz oder lang wird die Ehe recht oder schlecht auf neuer Basis begründet. Die große Szene der ehelichen Abrechnung hat die Wolter immer mit Sonnenthal gespielt, einem Partner, der ihr im Trauerspiel meistens unterlegen, im Konversationsstück mindestens ebenbürtig war (»Fabrikant«, »Vornehme Ehe«, »Familie nach der Mode«). Es war aber doch ein Unterschied in dem Werte dieser Rollen und nur die beiden ersten hat die Wolter dauernd behalten. Wo es sich nämlich um eine in ihrem Gefühlsleben unbefriedigte Frau handelte, da war sie immer recht am Platze. Wo es sich aber um eine kalte und leere prunk- und vergnügungssüchtige Modepuppe handelte, da konnte sie herzlich uninteressant, ja unbedeutend spielen. Schon die Martha in der »Familie nach der Mode« ist nach ihr im Burgtheater besser gespielt worden. Für die pikante und herzlose Sidi Chèbe in »Fromont und Risler« vollends war sie viel zu schwer; man war immer versucht, in irgend einem Winkel ihres Herzens eine tiefe Leidenschaft oder einen großen Kummer zu vermuten, während das Stück den Eindruck eines durchaus hohlen und leeren Herzens fordert. Sünderinnen, die sich ihrer Sünde voll bewußt waren, gehörten in das Repertoire der Wolter; frivole und naive Sünderinnen konnte sie nicht spielen, denn sie brachte die Vergangenheit in ihrer ganzen Haltung und Miene, in dem schweren Augenaufschlag und in dem stets bewegten Ton ihrer Stimme mit auf die Szene. Auch in der Kameliendame, die sie außerhalb des Burgtheaters gern gespielt hat, gelangen ihr wohl die großen tragischen Szenen, aber die Kameliendame selber, die im Taumel eines wilden Lebens Betäubung sucht, kam nicht heraus. Am meisten aber hat

sie die »Jüdin von Toledo« durch die Schwere ihres Naturells erdrückt: der reizende naive Mutwille des launenhaften, kapriziösen Kindes verwandelte sich in die oft erprobte Verführungskunst einer erfahrenen Buhlerin von der Art der Kleopatra. In diesen wenigen Rollen dürfte so ziemlich alles genannt sein, was die Wolter wirklich unzulänglich gespielt hat.

Wie in der Tragödie von den Liebhaberinnen zu den lieberasenden Frauen, so ist die Wolter in dem Salonstück von den unverstandenen Frauen zu den Abenteuerinnen dunkler Herkunft und Vergangenheit vorgerückt, nachdem sie früher schon in der Tragödie ihre Vorgängerin, Frau Gabillon, wie einst in den Liebhaberinnen, so jetzt allmählich im Laufe der Jahre in den dämonischen Frauen und Maitressen verdrängt hatte. Nur die Orsina war von jeher ihr Eigentum und ihr wohlberechtigter Stolz. Hier kam ihr die oft verspottete Gabe, in ein gleichgültiges Wort ihre ganze Seele zu legen und gleich bei dem ersten Auftreten in Miene und Gebärde ein ganzes Frauenschicksal zu verraten, in eminentem Maße zu statten. Wer sie nicht gehört hat, kann sich schwerlich eine Vorstellung davon machen, in welchem rasend schnellen Tempo, ohne jedes Verweilen, ohne besonderen Nachdruck und ohne stärkere Akzente, sie den Akt gespielt hat! Nur an Einer Stelle kam die ganze Wolter zum Durchbruch: »Wenn wir alle, — wir, das ganze Heer der Verlassenen — wir alle in Bacchantinnen, in Furien verwandelt, wenn wir alle ihn unter uns hätten, ihn unter uns zerrissen, zerfleischten, seine Eingeweide durchwühlten — um das Herz zu finden, das der Verräter einer jeden versprach und keiner gab! Ha! Das sollte ein Tanz werden! Das sollte!« Alles andere ging in raschestem Konversationston vorüber: und doch, welche Fülle von Empfindungen und welcher Reichtum an Tönen! Aus jedem Worte klang eine schmerzliche, demütigende Erfahrung heraus, von dem ersten Satz an stand ein besiegeltes Frauenschicksal vor unseren Augen. Und wie beherrschte sie

diesen Akt! Ganz noch als die Frau, die hier zu gebieten hatte, schien sich alles noch aus alter Gewohnheit um ihren Willen zu drehen! Und wenn auch der alte Galotti endlich von dem Rausch ergriffen wurde und mit gieriger Hand nach dem Dolche griff, den sie ihm reichte, da gab ihm der Zuschauer Recht, denn auch er stand unter dem Banne derselben Gewalt, die mit ihrem phantasierenden Kopf und mit ihrer dämonischen Energie alles mit sich fortriß. Auch die Adelheid, die Lady Milford, die Eboli und die Pompadour hat die Wolter mit großem Erfolg gespielt; die Adelheid zählte sogar in der letzteren Zeit zu ihren berühmtesten Rollen.

Meiner Überzeugung nach ist ihr aber ihre Vorgängerin, Frau Gabillon, in diesen mehr geistreichen und zungenscharfen als leidenschaftlichen Frauen überlegen gewesen. Die Eboli zum mindesten, mit ihrem kalten Stolz auf die erworbene Tugend und mit ihrem scharfen intrigenspinnenden Verstande hat die Wolter gewiß nicht besser gespielt; und die Szene mit Carlos, wo es sich doch mehr um eine Verführung durch den Geist als durch die Sinne handelt, ist in der Art, wie sie die Wolter gespielt hat, auf dem Burgtheater leider traditionell geworden. Aber auch in den ersten Akten der Adelheid war meines Erachtens Frau Gabillon besser am Platz. Denn, wenn auch Goethes Adelheid alle ihre Kunststücke und Launen der Shakespeareschen Kleopatra abgelernt hat, so sind sie doch bei ihrem kalten, stets berechnenden Naturell nicht Ausflüsse des Temperaments und der Leidenschaft, sondern ganz bewußte und überlegte Eingebungen des Verstandes. Adelheid, die den Weislingen nur als Stufe zum Kaiserthron benützt, verfolgt ja auch ganz andere Ziele als die alternde Königin vom Nil, die den stets sprungbereiten Liebhaber mit den Künsten der ausgelernten Buhlerin an sich zu fesseln bemüht ist. Zu den Zungenkämpfen mit Weislingen braucht die Darstellerin weniger Temperament und Leidenschaft als überlegenen Geist und Verstand. Die

Schlußszene freilich, der Tod unter den Händen des Vehmrichters, dessen Heranschleichen sie in wachsender Angst vom Fenster aus beobachtet, und der gräßliche Aufschrei unter den Händen des Würgers, war wie gemacht für die Wolter, welcher erst Dingelstedt die Szene auf Grund der Goethischen Bühnenbearbeitung so zugerichtet hat, daß sich der Ruf der ganzen Rolle auf sie gründete.

Alle diese Rollen, wenn auch historischen Dramen angehörend, spielen eigentlich schon im Salon, und es war nur natürlich, daß die Wolter nun auch im modernen Gesellschaftsstück ähnliche Typen verkörperte. Mit der Fürstin Udaschkin in Freytags »Graf Waldemar« hatte sie schon früher den Anfang gemacht und die interessanten Russinnen, sowie alle Frauen mit viel Rasse und mit dunkler Vergangenheit sind ihr dann folgerichtig zugefallen. Es waren meistens Rollen, die mehr Sensation als tiefere ästhetische Wirkung erregt haben; denn Arbeiten von echten Dichtern stehen bei der Abenteurerin, der Fremden, der Feodora und der Georgette nicht in Frage. Schauspielerische Leistungen gehen aber nur Hand in Hand mit dichterischen Kunstwerken zur Ewigkeit ein.

Unvergleichlichen Ruhm dagegen hat die Wolter auch außer dem weiten Bezirk der Liebesleidenschaft, in dem ihr Talent wurzelte und groß geworden war, errungen, als sie in der Tragödie die finsteren Leidenschaften des Ehrgeizes, des Hasses und der Rache aufbot und Gestalten von dämonischer Größe schuf, die sie nun nicht mehr mit dem Blut der Liebe, sondern mit der ganzen Energie ihres Willens ausfüllte.

Die Lady Macbeth zwar hat sie schon früh gespielt; sie war eine ihrer größten Leistungen, neben der nach Josef Wagner kein männlicher Darsteller sich mehr behaupten konnte. Es war ein hinreißender Zug in der verführerisch schönen, berückend lächelnden, rücksichtslos vorwärts drängenden und in der Mordnacht staunenswert kaltblütigen und beherzten Frau, die eine Krone zu

CHARLOTTE WOLTER ALS LADY MACBETH

(SAMMLUNG HOFRAT HUGO THIMIG)

tragen nicht vom eigenen Hochmut, sondern von der Natur bestimmt schien. An der Hand des Textes wäre die Rolle gar nicht zu verfolgen, denn ihr stummes Spiel bedeutete hier noch viel mehr als die Worte. Und ebenso großartig wie der energische Aufstieg war das plötzliche Zusammenbrechen am Schlusse. Wenn sie nach der Bankettszene mit heuchlerischem Gruß die Gäste verabschiedet hatte und nun mit schwer gesenkten hohlen Augen und mühsam behaupteter Haltung die Stufen hinunterstieg und zu ihrem Gatten die müden und eintönigen Worte sprach: »Dir fehlt der Balsam der Natur, der Schlaf!« — da wußte man, daß der laute Fluch des Helden nach gescheh'ner Tat sich nicht bloß an ihm, sondern auch an ihr erfüllt hatte und die folgende grelle Nachtszene kam nicht mehr unerwartet. Was für ein Bild aber, sie nun selber als Nachtwandlerin sich durch die Halle schleppen zu sehen, die tief herabhängende Lampe in der schlaffen Rechten, den Kopf weit zurückgebogen. Langsam und lautlos wankte sie bis in den Vordergrund, wo sie die Lampe auf den Tisch setzte und die langen Finger der linken Hand langsam und unablässig durch die Knöchel der rechten zog, zusammenhanglose und ausdruckslose Worte im Flüstertone herausstoßend. Dann nahm sie, wie unverrichteter Sache, die Lampe wieder auf, wankte still den Weg zurück, den sie gekommen war, und verschwand mit dem schweren und tiefen Seufzer der Schlaflosen und Schuldbeladenen. Nach dieser Szene hat sich im Burgtheater niemals eine Hand zu rühren gewagt; und bei den Münchener Mustervorstellungen hat man genau dieselbe Wirkung beobachtet. Auf die Liebhaberin Kriemhild folgte erst zehn Jahre später die Rächerin, wo die Wolter die schwere Aufgabe bestand, dem wehrhaften Hagen Gabillons Trotz zu bieten. Umgekehrt ging bei der Medea die Rächerin der Liebhaberin voraus; erst der über jede Erwartung große Erfolg der Wolter in dem Schlußstück hat Dingelstedt später bewogen, die ersten Teile der Trilogie, mit Frau Gabillon als Medea, vorauszuschicken. Zwei

Jahre vor der Wolter hatte nämlich die Heroine Klara Ziegler am Burgtheater unter anderen Gastrollen auch die Medea gespielt, und wandelbar wie die Gunst eines großen Publikums immer ist: eine neue Rettich war erstanden, und der Ruhm der Wolter schien wie ein dürres Reis vom Winde über Nacht weggeblasen. Nun setzte die Wolter ihre Medea neben die der Ziegler! Man kann sich keinen größeren Unterschied denken. Dort die ganze Rolle von A bis Z in dem gleichen getragenen, etwas hohlen Pathos, einmal ein bißchen lauter, dann wiederum ein bißchen stiller, immer aber derselbe Tonfall, den man schon vom zweiten Akt an im Ohr fortsummen hörte. Hier der reichste Umfang nicht bloß an Tönen, sondern an wahren, wirklich empfundenen Leidenschaften, und ein langsames, allmähliches Aufsteigen; denn niemals hatte es die Wolter mit der Pflicht, vorzubereiten, zu motivieren und zu steigern so streng genommen wie hier. Schon der zweite Akt enthält eine Skala von Tönen, über die damals nur die Wolter zu gebieten hatte. Wie sie voll von dem besten Willen mit der Leier kommt, das schöne Lied vergessen hat, von dem rauhen Gatten erst nicht beachtet und dann zurückgewiesen wird, und endlich in Tränen ausbricht; wie sich dann ihr Trotz wiederum meldet und in dem wilden Ausruf: »Ich lebe! lebe!« Luft macht; wie sie ihr Kleid zerreißend, den Bund mit dem Gatten trennt und ihm und dem König ihre Rache verheißt — man müßte Vers für Vers mit einem langatmigen Kommentar umgeben, um von dieser Pracht eine Vorstellung zu geben. Und doch wußte sie diesen reichen Akt durch den folgenden noch zu überbieten, wo der Gedanke zum Kindermord in ihr reift und wo sie endlich zur Tat schreitet. Eintönig und wie entseelt klang dann ihre Stimme in der letzten Abrechnung mit dem Gatten und man hatte das Gefühl, daß die Heldin, deren Schicksal der Dichter unbestimmt läßt, in den Kindern auch sich selbst gemordet habe. Auf der gleichen Höhe mit den übrigen Rollen dieser Gruppe

stand auch ihre Margarete in Heinrich VI. und in Richard III., die ebenso als Liebhaberin anfängt und als Rächerin aufhört. Es war die männischeste und dreisteste ihrer Rollen, wo sie mitten unter wilden und rohen Kriegsmännern im Panzer erschien und mit der Erzählung von ihrer blutigen Jagd endlosen Jubel hervorrief. Es gab aber auch hier eine Stelle, die sie geflissentlich betonte und wo sie einen weicheren Ton anschlug: die nämlich, wo Warwik sie die Geißel Englands schilt und wo sie ihm antwortet, wer sie dazu gemacht habe! Da fühlte man hinter dem harten Stahlpanzer doch wieder ein menschliches Herz schlagen und man empfand etwas wie Mitleid für die tigerherzige Frau.

Das Fach der Heldenmutter war im Burgtheater seit dem Tode der Rettich immer noch unbesetzt. Anderthalb Jahre nach der Ziegler hatte eine ältere Schauspielerin vom Temperament, Schärfe und Routine, Frau Straßmann-Damböck im Burgtheater mit Beifall gespielt und sie war bald darauf engagiert worden. Aber ihre Herrlichkeit war von kurzer Dauer: sie stand in dem kritischen Alter der Frauen und war bald so welk, daß sie nur mehr im Lustspiel mit Erfolg auftreten konnte. Jetzt erst rückte die Wolter, ungern und immer nur gedrängt, von Fall zu Fall, in das Fach der Rettich vor, deren rhetorische Kraft man ihr immer als Popanz vor Augen gestellt hatte. Die Elisabeth in »Essex« übernahm sie schon im Anfang der siebziger Jahre; fünf Jahre später folgte die Isabella in der »Braut von Messina«; zehn Jahre später die Volumnia in »Coriolanus«; ein Jahr darauf die Thusnelda im »Fechter von Ravenna«; und wiederum nach einem Lustrum, 1890, die Lea in den »Maccabäern«. Keine dieser Rollen hat sie mit Vorliebe und Ausdauer gespielt, die meisten nach einigen Vorstellungen ganz aufgegeben, andere nur nach langer Unterbrechung gelegentlich wieder aufgenommen. Wohl gefühlt hat sie sich in dem Erbe der Rettich so wenig, wie Wagner in den Rollen von Anschütz; wie

dieser nach seiner langen Krankheit mit Übergehung der Heldenväter sich auf die gesetzten Helden zurückzog, so hielt auch die Wolter in ihren letzten Jahren, so oft sie wiederkehrte, hartnäckig an den Rollen mittleren Alters fest, während sie die jugendlichen einst frühzeitig und mit geringer Entsagung aufgegeben hatte. Eine künstlerisch bedeutende Leistung, ganz auf der Höhe der eigentlichen Wolterrollen, war in diesem Fache nur ihre Lea. Leider besaß im Burgtheater niemand mehr die Autorität, sie in dem ihrem hohen und ihrem reifen Talente entsprechenden Fach festzuhalten, und niemand die Fähigkeit, ihr bei dem schweren Übergang in das ältere Fach die noch immer unentbehrliche artistische Leitung angedeihen zu lassen. Und doch: was hätte sie für das Repertoire des Burgtheaters bedeuten können, wenn sie in den letzten zehn Jahren weniger junge und mehr alte, und weniger alte und mehr neue Rollen gespielt hätte! Das stärkste weibliche und das einzige tragische Talent des Burgtheaters ist mehr als ein Jahrzehnt für das Repertoire so gut wie ganz brach gelegen und auch dem Nachwuchs hinderlich entgegengestanden.

Erst in der allerletzten Zeit, wo sie schon zu kränkeln begann, scheint sie den Mut gefunden zu haben, an ihre künstlerische Zukunft zu denken und dem Alter freundlicher ins Auge zu blicken. Der große Erfolg, den sie mit der Pastorin Firle in R. Voß' »Neuer Zeit« errang, kam hinzu, und sie trug sich mit dem Gedanken, die Frau Alving in Ibsens »Gespenstern« zu spielen. Aber schon die zweite Rolle, die sie mit weißem Scheitel spielte, die Frau Wiedekind in Philippis »Dornenweg«, war ihre letzte.

Es ging ein Zug müder, wehmütiger Entsagung durch ihre ergreifend schöne Darstellung, der nicht bloß der Rolle, sondern auch der Künstlerin angehörte. Der Übergang in das alte Fach, in dem sie so verheißungsvolle Proben gab, war für sie wirklich ein Dornenweg,

von dem aus ihre Seele stets zurück nach dem Lande der Iphigenie trachtete. Und so, als Iphigenie, wie sie sich als Künstlerin behauptet hat, ruht sie nun in dem Sarge: kein entstellter Leichnam, sondern ein antikes Grabdenkmal aus weichem weißem Marmor. So wie sie von uns gegangen ist, wird sie, nach dem Goethischen Wort, auch in unserem Gedächtnis fortleben.

ADOLF SONNENTHAL.

1832—1909.

[1896. 1909. 1911.]

Adolf von Sonnenthal wurde am 21. Dezember 1834 in Pest als Sohn eines jüdischen Schnittwarenhändlers geboren, der, infolge der Revolution von 1848 verarmt, ihn die Schneiderei erlernen lassen mußte. Obwohl seit der Normalschule für das Theater begeistert, hat Sonnenthal das Handwerk mit der ihm angeborenen Gründlichkeit und Tüchtigkeit erlernt und aus ihm einen nicht hoch genug anzuschlagenden moralischen Gewinn für das ganze Leben geschöpft, dessen er sich wahrlich nicht zu schämen hatte und auch so wenig als der jüdischen Abkunft jemals geschämt hat; denn auch die Schauspielkunst hat er nicht bloß als freie Kunst, sondern auch als ehrliches Handwerk betrieben, nicht als Kunstzigeuner und fahrender Komödiant, sondern mit redlichem Ernst und mit bürgerlicher Andacht. Als er aber im Jahre 1850 als Handwerksbursche nach Wien kam und Anschütz und Dawison im »Erbförster« sah, da duldete es ihn doch nicht länger bei der Nadel und bei dem Zwirn; schon am nächsten Morgen vertraute er sich dem jungen Dawison an, der sich auf seinem Zimmer den ersten Monolog des Karl Moor von ihm vorsprechen ließ und ihn von da an im Auge behielt. Als sich unter den Schneidern Arbeitsmangel einstellte, gab Sonnenthal Unterricht im Ungarischen und im Französischen, um das Honorar für die Theaterschule der Frau Bender aufzubringen. Später fand er, wie nachmals der junge Lewinsky, als

Statist auf dem Burgtheater Verwendung. Aber schon im Herbst des folgenden Jahres 1851 begab er sich von neuem, diesmal als Kunstjünger, auf die Wanderschaft, um ein Engagement als erster Liebhaber in dem damals noch halb deutschen und mit einem unverächtlichen Theater ausgestatteten Temesvar anzutreten. Dort muß er auch schon die Aufmerksamkeit eines so kundigen Bühnenleiters wie Kreibig erregt haben, der ihn gleich darauf durch drei Jahre, von 1852—1854, auf seiner Bühne in Hermannstadt, zuletzt in den großen tragischen Liebhaberrollen, verwenden konnte. Von da ging es gleich an eine erste Provinzbühne, nach Graz, und wieder nur ein Jahr später nach dem deutschen Norden, nach Königsberg. Hier sah ihn gelegentlich eines Gastspieles Heinrich Marr, der künstlerische Vertrauensmann Laubes, der das von dem scharfsichtigen Burgtheaterdirektor längst im Auge behaltene Talent für reif erklärte und zu einem Gastspiel empfahl. Am 18. Mai 1856 hat Sonnenthal die Bühne des Burgtheaters zum erstenmal als Mortimer betreten, ohne besonderen Erfolg; besser gefiel er in einer Salonrolle (in Hackländers »Geheimem Agenten«) und als Don Carlos. Schon nach der zweiten Rolle engagierte ihn Laube, allen Abmahnungen zum Trotz. Für seine künstlerische Entwicklung wurde eine Reise nach Paris (1858) von größter Bedeutung, weil er hier den modernen Konversationston studieren konnte; schon 1863 wurde er während eines Gastspieles in Berlin als der erste unter den deutschen Salonschauspielern anerkannt und nach dem Rücktritt Fichtners gelangte er 1865 auch im Burgtheater in den alleinigen und bald auch in den unbestrittenen Besitz dieses gerade im Burgtheater hochangesehenen Faches, das seinen Vertreter damals auch zum ausschlaggebenden Gebieter der Mode machte, was Sonnenthal ganz ohne geckenhafte Alluren stets mit Würde besorgte, ähnlich wie in England später der Prinz von Wales. Als er dann wieder zur hohen Tragödie zurückkehrte, hat er von den großen Italienern, die damals in Wien ihre Gastspiele gaben, starke

Impulse erhalten, weniger von Rossi, den er wenigstens in späteren Jahren sehr unterschätzte, als von dem harmonischen Salvini, der ihm wesensverwandt war. Seine beste Schule aber war und blieb das alte Burgtheater, und sowie er nie etwas in sich hätte aufnehmen können, was seiner Natur entgegen war, so hat er auch nie einer Anregung gehorcht, die sich mit dem Stil und dem Ton des Burgtheaters nicht vertrug, den er zwar der allmählichen Weiterbildung, nicht aber der gewaltsamen Umkrempelung für fähig und bedürftig hielt — die Folgezeit hat ihm darin nicht unrecht gegeben. Er war die vornehmste und edelste Verkörperung des Burgtheaters und identifizierte sich mit dem Institut so weit, daß der sonst so konziliante und jeder Dissonanz ausweichende Mann sogar seinem Gönner und Freund Laube den persönlichen Verkehr aufsagte, als dieser sich mit scharfen Worten gegen das von ihm verlassene Institut wandte. Fast zwei Menschenalter hindurch, nicht weniger als 53 Jahre, hat Sonnenthal dem Burgtheater angehört und im Laufe der Jahrzehnte eine Stellung erreicht, wie sie weder vor noch nach ihm jemals ein Schauspieler darin eingenommen hat. Noch vor Ablauf seines ersten dreijährigen Probekontraktes zum Hofschauspieler ernannt, wurde er 1870 Regisseur, 1884 Oberregisseur; als solcher hat er auch wiederholt in den Jahren 1887—1888 und wieder 1889—1890, nach dem Rücktritt Wilbrandts und nach dem plötzlichen Tode Försters, die Leitung des Burgtheaters in den Händen gehabt, nur ungern zwar, denn er fühlte sich als Schauspieler, der er mit Leib und Seele war, geschädigt und der literarischen Seite seiner Aufgabe doch nicht ganz gewachsen. Als Leiter des Burgtheaters fiel ihm auch die schwere, an äußeren Wirren und an inneren Aufregungen reiche Aufgabe zu, die Übersiedlung aus dem liebgewohnten alten Hause in den vornehmen Prunkbau des neuen zu leiten; dafür aber hatte er auch die Ehre (sie konnte keinem Würdigeren zufallen), im alten Hause das letzte und im neuen Haus als »Geist des alten Burg-

theaters« das erste Wort zu sprechen. Gern hat er, namentlich in den letzten Jahrzehnten, seine Kunst auch in das Ausland getragen: bei den Mustergastspielen in München erntete er 1880 Lorbeeren in den besten Rollen seines klassischen Repertoires, Clavigo, Prinz (»Emilia Galotti«), Hamlet; dreimal, 1885, 1889 und 1902 hat ihn weniger die Ruhmsucht, als hausväterliche Sorge nach Amerika geführt, und unmittelbar nach der Heimkehr von der letzten Seereise hat der Siebzigjährige bei den Berliner Mustergastspielen vor einem an ganz andere Künste gewöhnten und wenig günstig gestimmten Publikum einen glänzenden Sieg als Lear errungen. Die Erhebung in den erblichen Adelsstand 1881 war nur der sichtbare Ausdruck der allgemeinen Hochachtung, deren sich der Künstler in den höchsten und allerhöchsten Kreisen, von denen er auch gern als Berater bei Privattheatern herangezogen wurde, wie in den bürgerlichen und selbst in den untersten Schichten des Volkes erfreute; nur der antisemitische Gemeinderat hat ihm einmal die beantragte Ehrung versagt. Aus seinem privaten Leben ist wenig in die Öffentlichkeit gedrungen; früh verwitwet, lebte er seinen Kindern, unter denen ihm zuletzt, nachdem die Söhne hinaus ins Leben getreten waren, die treue Hermine nicht bloß das Haus führte, sondern auch die Rollen überhörte, während er beim Repetieren die Uhren aufzog. Nicht in seiner behaglichen Villa im Cottageviertel, wo er sich als Gärtner Bewegung machte, hat ihn aber der Tod ereilt, sondern von einer Reise nach Prag, die er, wie fast alljährlich, während der Osterfeiertage unternommen hatte, um den Pragern seine letzte große Rolle, den Professor in Hans Müllers »Puppenschule«, vorzuführen, drang die erschütternde Kunde nach Wien, wo sie von hoch und niedrig mit der gleichen Trauer aufgenommen wurde. Ein Gehirnschlag hatte ihm am 4. April 1909 ein jähes Ende bereitet.

*

Als ich Sonnenthal, den Schauspieler, im Jahre 1867 zuerst kennen lernte, nahm er schon als reifer Künstler im Repertoire des Burgtheaters eine erste Stelle ein. Die jugendlichen Liebhaber und Helden in den Tragödien, die Ferdinande und Romeos, hatte er damals bereits aufgegeben und in das Fach der männlichen Liebhaber und Helden wuchs er erst langsam und allmählich hinein, als ihm die lange Krankheit und später der Tod Josef Wagners Spielraum gaben. Seine eigentliche Domäne im Burgtheater war damals das Konversationsstück und das feinere Lustspiel, wo er eben das Erbe Fichtners angetreten hatte. Nur ganz wenige Rollen waren Baumeister zugefallen.

Und auf diesen Platz hat ihn nicht etwa erst Laube, sondern sogleich nach seinem ersten Auftreten das einstimmige Urteil des Wiener Publikums und der Wiener Kritik gestellt. Beide haben einen Scharfblick bekundet, der in der Theatergeschichte meines Wissens ohne Beispiel ist. Sonnenthal ist als Mortimer durchgefallen und hat am zweiten Abend als Herzog in Hackländers »Geheimem Agenten« einen vollen Erfolg errungen. Das Wiener Publikum und die Kritik (darunter B. Paoli) wiesen ihm scharfblickend das Konversationsstück als sein eigentliches Gebiet zu, während die Pester Kritik ihm gerade dafür alles Talent absprach! Das ist der Unterschied, der um so bedeutender ins Gewicht fällt, als Sonnenthal in einer Glanzrolle des vergötterten Fichtner aufgetreten ist. Auf der anderen Seite werden auch wir, die wir Sonnenthal heute in dem ganzen Umfang seines Talentes kennen, zugeben müssen, daß er als Mortimer auf der Bühne des Burgtheaters, nach Löwe und Josef Wagner, niemals durchgreifen konnte. Die zeitgenössischen Kritiker betonen ganz richtig und sicher, was ihm dafür fehlt: in der »schwärmerischen« ersten Szene und in der »stürmischen« Szene im vierten Akt hat er sich seine Schlappen geholt. Ja, wir können sogar noch weiter gehen! Ich erinnere mich wohl, daß Sonnenthal nicht bloß als Hamlet und Posa, sondern auch

als Fiesko und Egmont, als er diese Rollen nach dem Tode Wagners übernahm, bei uns jüngem Geschlecht die höchste Wirkung nicht erzielte. Gerührt und ergriffen hat er uns immer, aber das letzte fehlte, das hier freilich zugleich auch das erste ist. Wenn Wagner ausrief: »Gott sei gelobt, noch gibt's ein and'res Mittel!« oder: »O Königin, das Leben ist doch schön!«, dann lief es uns kalt über den Rücken, bei Sonnenthal blieben wir immer hübsch gleichmäßig warm. Auch in späteren Jahren, wo er in der Tragödie längst festen Fuß gefaßt hatte, durfte er nur in die Nähe einer Tragödin im höchsten Stil, wie die Wolter, rücken, und man fühlte den gleichen Unterschied. Freilich — als Sonnenthal nun die Rollen zum Teile wiederum aufgab, die er einst von Wagner ererbt hatte, da nahm die Sache gleich wieder ein anderes Gesicht an. Ich wüßte in der Tat augenblicklich keine einzige Rolle zu nennen, die durch einen seiner Nachfolger gewonnen hätte; sehr viele aber, wie z. B. den Egmont, hat das Burgtheater später nie mehr so gesehen, wie von ihm. An seinen Nachfolgern gemessen, steigt Sonnenthal auch in der Tragödie im Wert; an seinen Vorgängern und an sich selbst, als Salonschauspieler, gemessen, sinkt er. Wenn irgendwo, so hat aber in der Schauspielkunst der Lebende Recht, und man darf Sonnenthal als dem Vielseitigsten unter den deutschen Schauspielern getrost die Palme reichen, auch wenn man überzeugt ist, daß er mit dem Schwerpunkt seines weitentfalteten Talentes nicht nach der hohen Tragödie, sondern nach dem Konversationsstück gravitiert.

Nur der Laie gefällt sich in dem blinden Glauben, daß ein großer Schauspieler eben auch alles gleich gut machen müßte, für den Kenner ist es kein Geheimnis, daß gerade die stärksten künstlerischen Individualitäten am meisten durch die äußere und innere Persönlichkeit bestimmt und daher auch begrenzt werden. Erst aus seiner äußeren Erscheinung und aus seinen Mitteln begreift und versteht man einen Schauspieler ganz.

»Schön bist Du nicht, Marcel, schön wahrlich nicht!« Jeder ältere Wiener erinnert sich der unnachahmlichen Interjektion voll komischer Verwunderung (ungefähr so, wie wir im Leben eine unerwartete Aufrichtigkeit oder etwas wenig Schmeichelhaftes von einer Freundin lächelnd und doch verdutzt entgegennehmen), mit der Sonnenthal als Marcel de Prie diese Worte seiner geliebten Renée zu begleiten pflegte. Noch ältere Kritiker nennen ihn freilich »blendend schön«, sie rühmen sein »sonniges, freies Antlitz«.

Als einen eigentlich schönen Mann habe ich Sonnenthal nicht mehr kennen gelernt. Soweit ich mich zurückerinnere, hatten seine weichen, runden Züge immer etwas Schwammiges, und die Tränensäcke traten unter den Augen störend hervor. Die Augen hatten weder durch Farbe noch durch Glanz einen natürlichen Reiz; nur durch künstliche Vergrößerung oder Verkleinerung gewann ihnen der Künstler ihren sprechenden Ausdruck ab. Wie sich jeder Mann von Welt mehr oder weniger ein »Gesellschaftsgesicht« zurecht legt, das gewissermaßen seine natürliche Toilette bildet, so war Sonnenthal die künstliche Vergrößerung der Augen und die künstliche Verkleinerung der Lippen zur Natur geworden. Sie gaben seinem Gesicht den stereotypen Ausdruck des Erstaunten, Besorgten, Weinerlichen, der fast aus allen seinen Masken hervortrat und erst beim Sprechen freundlicheren Zügen wich. Der Kopf war im Verhältnis zu der ganzen Figur etwas klein, die Stirne niedrig, und die Nase trat nicht scharf heraus. Sonnenthal war deshalb kein hervorragender Mimiker; seine Masken gingen nicht weit über das Typische hinaus, eigentliche Charaktermasken sind ihm nur selten und nur mit großer Mühe gelungen. Der schöne Empfehlungsbrief, den die Natur dem Künstler mit auf den Weg gegeben, lag nicht in den Zügen, sondern in der Figur, deren Adel durch die zunehmende Fülle im Laufe der Jahre nur wenig beeinträchtigt worden ist. Wenn Sonnenthal am Anfang der siebziger Jahre mit seiner kleinen Frau im Arm durch die

Straßen der inneren Stadt ging, dann blieben auch Leute, die nie seinen Namen nennen gehört hatten, da und dort stehen, verwundert, wer denn das sein müßte? Nicht von Schneiders Gnaden, durch seine stets tadellose Toilette erschien er als ein Gentleman vom Scheitel bis zur Sohle, sondern in Haltung, Gang und Bewegung war er das Urbild eines echten Edelmanns. Wie haben die jüngsten unter unseren Schauspielern so gar nichts mehr von dieser siegreichen Macht des persönlichen Auftretens an sich! wie laufen sie steif und stiernackig, oder schlendernd und zappelnd durch die Straßen der Stadt und über die Bretter der Bühne!

Auch seine Bewegungen wiesen Sonnenthal in erster Linie auf das Konversationsstück hin. Sie liebten das Runde und die Bogenform, aber sie griffen selten weit aus und hielten sich, wie es das moderne Salonkostüm verlangt, hübsch nah an den Leib. Die Arme strebten immer nach aufwärts. Die rechte Hand griff in die Brusttasche des Salonrockes, wo Haltung am Platz war oder wo es zu imponieren galt. So tanzmeisterhafte Stellungen, wie die des Marcel de Prie (vgl. die Photographie) und am Schluß des zweiten Aktes des Fiesko (»Ich, Genuas glücklichster Bürger!«), die rechte Hand im schönen Bogen empor langend und die linke auf der rechten Seite der Brust, hat Sonnenthal, so sehr er sich einst darin gefiel, mit den jugendlichen Rollen ganz aufgegeben. Seit dem Risler spielte er dagegen fast nur mehr mit leise oder stärker auf und ab schwingenden Händen, die zwar nur der unwillkürliche Ausdruck seines immer gemütlich bewegten Innern waren, aber auch eine beständige Unruhe, oft am unrechten Orte, mit sich brachten. Sonnenthal besaß eine sehr schöne, im Affekt immer wirksame, aber auch eine sehr einförmige, wenig mannigfaltige Plastik. In ganzen Szenen des Lear und Hamlet bestand die einzige Abwechslung darin, daß einmal die rechte, dann die linke, dann wieder beide Hände vibrierten.

Sein Organ war ein tiefer Bariton von warmem und weichem Klange, der seine charakteristische Ausbildung gleichfalls im Konversationsstück erhalten hat. Ihm verdankte der Künstler die schöne Ausbildung der Mittellage, des gewöhnlichen Sprechtones. Auch die höhere Lage war für die feinen Nuancen der Konversation prächtig geschult; während die Sprechtöne tief hinten am Gaumen gebildet wurden, setzte er mit den hellen Nasen- und Kopftönen nach Art der Franzosen die Lichter auf. Im Komischen wie im Tragischen hat er mit diesen Tönen die höchste und unmittelbarste Wirkung erzielt, wo es sich bloß um eine Nuance oder um einen schrillen Aufschrei handelt. Man kennt sein dreimaliges: »Marie!« in Clavigo und sein »Mutter!« im Uriel Akosta. Aber wo eine längere pathetische Rede Ausdauer oder gar starke Steigerung verlangt, da wurden die hohen Töne kreischend und die Laute kamen nur wie gestoßen und gespuckt heraus. Sich in allmählicher Steigerung und in gleichmäßig schwebenden Tönen bis zum höchsten Pathos zu erheben, das wie Orgelklang die Osterchöre begleitet, war seinem Faust durch die natürlichen Mittel versagt, so innig und warm ihm die Träne aus dem Auge quoll. Aber auch sein Uriel Akosta (eine seiner schönsten Rollen) gipfelte in der Szene mit der Mutter, nicht nach dem Willen des Dichters im vierten Akt: die jungdeutschen Tiraden von Vernunft und Freiheit erhielten in Sonnenthals Mund einen kleinlichen Zug von geifernder Galle; während Gutzkow seinen Helden über sich selbst hinaus wachsen läßt, blieb Sonnenthal ganz im Persönlichen stecken und sein Fluch auf die Priester klang wie der bloße Ausfluß der persönlichen Rache, die Gutzkows Uriel, freilich weniger wahr als der Sonnenthals, nicht den Priestern, sondern seinem Nebenbuhler erst künftig zudenkt. In den letzten Jahren hat Sonnenthal freilich sein Organ mit einem genialen Instinkt und einem unglaublichen Fleiß an die Anforderungen großer tragischer Aufgaben zu gewöhnen verstanden. In seinen älteren Rollen begann

er den Satz noch immer gern mit vollem Munde und starkem Einsatz; aber bald erschöpfte sich der volle Ton, und das Ende klang in dünnen Kopf- und Nasentönen aus. Zuletzt aber haben wir staunend gehört, wie er die Parabel von den drei Ringen von den unscheinbarsten Anfängen bis auf eine Höhe führte, die ihm vor zwanzig und noch vor zehn Jahren kein Mensch zugetraut hätte. Das technische Geheimnis lag darin, daß er sein Organ nach unten hin erweitert und die vollen und schönen Baßtöne zu Hilfe genommen hatte. Indem er seinen Lear, Wallenstein, Nathan in einer tieferen Lage sprechen ließ, gewann er einen weiteren Umfang des Organes und sparte er die kreischenden Kopf- und Nasentöne für die höchsten Effekte, wo sie dann ihre Wirkung nicht verfehlten.

Was man so einen guten Sprecher nennt, ist Sonnenthal trotz alledem niemals geworden. Der Fehler, den er nie völlig überwunden hat, war die Undeutlichkeit der Rede. Zwar das ungarische k im Anlaut (Marcel de Prie: »und geckem Mut gehorchen Zeit und Welt!«) hat er, wenn ich scharf genug gehört habe, sich bald abgewöhnt. Aber nicht ohne Grund behaupteten die Fremden, die seinetwegen das Burgtheater aufsuchten, daß sie ihr Ohr erst nach und nach an seine Sprache gewöhnt, anfangs aber recht wenig verstanden hätten. Ich selber, der ich seit meiner Knabenzeit mit ihm durch Dick und Dünn gelaufen bin, habe nach einjährigem Aufenthalt in Berlin und nach dreijährigem in Prag mit Befremden die gleiche Beobachtung gemacht. Und selbst die treuen Wiener sagten: »er redet wie verschnupft«. Zum Teil hing das ja mit dem Ansatz der Stimme tief hinten am Gaumen zusammen; zum größeren Teil aber war es die Schuld mangelhafter Artikulation. Hier merkte man, daß es im Burgtheater lange Jahre an einem treuen Spiegel gefehlt hat; dieser Spiegel, den auch der größte Schauspieler nicht entbehren kann, ist der Direktor. Lewinsky und Robert haben bei Laube sehr scharf artikulieren gelernt.

Sonnenthal hat rhetorische Meisterstücke geliefert; aber doch immer nur dort, wo es ihm gelang, dem Text eine innerliche, gemütliche Seite abzugewinnen. Er konnte ergreifen und rühren; hinreißen und begeistern; er konnte herzlich überreden; er konnte souverän abfertigen. Aber er konnte nicht, was der eigentliche Sprecher soll, ruhig erzählen, äußere Tatsachen klar referieren. Das Sprechen ist in erster Linie ein episches Talent, und Sonnenthal war durchaus dramatisch angelegt. Man erinnere sich nur einmal des Anfangs seiner Traumerzählung im Wallenstein, wo es Schiller nicht völlig gelungen ist, das epische Element (Ort- und Zeitangaben) in die Stimmung zu verweben, wo es in den Zwischensätzen einer leisen Nachhilfe von Seiten des Darstellers bedarf. Diese Nachhilfe fand er bei Sonnenthal nicht, der an jedem dieser kleinen Sätze strauchelte und sich nicht zu helfen wußte, so daß sie die schöne lyrische Färbung, die er dem Ganzen gab, immer wieder störten und dadurch nur um so linkischer hervortraten. Wenn es aber dann heißt: »Da sprach ich also zu mir selbst etc.« — dann war Sonnenthal wieder ganz bei der Sache und ganz er selbst. Als Vorleser hatte Sonnenthal darum nie große Erfolge, so gern man ihn ab und zu lesen hörte. Er wählte mit seinem glücklichen Instinkt immer Texte, die dramatische und lyrische Beseelung verlangen, wie Tennysons Enoch Arden oder Grillparzers Spielmann; aber die epische Anschaulichkeit und Gegenständlichkeit, welche auf dem Theater durch die szenischen Vorgänge und durch das Bühnenbild unterstützt werden, hat er als Vorleser niemals erreicht, obwohl ihm weder die Technik, noch der Fleiß zur feinen Ausarbeitung einer klar und kunstvoll gegliederten Rede fehlten. Größere und innere Vorzüge hinderten ihn, die kleineren äußeren zu erwerben.

Er konnte viel, aber was er unter den deutschen Schauspielern der jüngsten Vergangenheit, soweit ich sie kenne, allein konnte, das bekam man freilich zuletzt selten mehr

von ihm zu hören. Und das ist: eine Liebeserklärung machen. Manchen unter den Modernen sehe ich hier über eine Afterkunst den Kopf schütteln; aber wenn es erlaubt ist, sich die Dichter darauf anzusehen, ob sie Liebesszenen schreiben können oder nicht, wenn man allen Schmutz von G. Hauptmanns »Vor Sonnenaufgang« um der einen Liebesszene mit in den Kauf genommen hat, warum soll man nicht auch die Kunst eines Schauspielers auf diesen Meridian visieren dürfen? Lachend und scherzend, bittend und schmeichelnd, schüchtern werbend und trutzend, offen und heimlich durch die Blume, demütig und keck, dann wieder mit fliegenden und jagenden Pulsen haben wir ihn um Liebe und um die Geliebte flehen gehört! (Bolz, Clavigo, Rochester!) Die Birch-Pfeiffer werde ich bald vergessen haben, aber Sonnenthals stürmisches Werben um die Waise von Lowood: »Jane, komm' zu mir! arm, klein und verlassen wie Du bist, will ich Dich, nur Dich! . . . Sag' schnell, daß Du mein sein willst, sag's schnell, oder meine Fibern reißen und etwas Schreckliches geschieht«, werde ich nie vergessen. So wenig als seine humoristische Werbung als Bolz: »Wenn Du mich zum Manne nähmst, tätest Du mir den größten Gefallen.«

Damit sind wir bei dem echten und wahren Sonnenthal angekommen. Er konnte als Mimiker keine selbstständige Bedeutung für sich in Anspruch nehmen und er war kein großer Redner. Auch als gestaltender Künstler steht er für mich nicht in erster Linie, obwohl er sich hier neben den besten wohl sehen lassen durfte. Dem Eigentümlichen seiner Kunst kann leider keine Schilderung gerecht werden; denn es lag eben dort, wo die Macht der Feder, auch der dichterischen, aufhört. Sonnenthal war, mit einem Wort, das leider trivial geworden, aber darum nicht weniger wahr ist, ein Schauspieler, der das Herz auf dem rechten Fleck hat. Einen Text von innen heraus zu erwärmen und zu beseelen; einen Charakter liebenswürdig und warm zu vergegenwärtigen; den Stimmungen, Empfindungen

und Leidenschaften ergreifenden Ausdruck zu geben, — das lag in der Macht seiner Kunst. Da, wo der Dichter ein bloßes Ausrufungszeichen zu setzen gezwungen ist, da war sein Talent immer am besten zu Hause, da ergänzte er den Dichter. Und ich für meinen Teil, ohne Andersdenkende zu lästern, bekenne gern, daß ich diese Aufgabe für die erste und wichtigste in der Schauspielkunst halte. Es ließe sich sehr wohl ein Laokoon über die Grenzen der Dichtkunst und der Schauspielkunst schreiben, aus dem sich ergeben müßte, daß dem Dichter nur der mittelbare, dem Schauspieler allein der unmittelbare Ausdruck der Empfindungen und der Leidenschaften möglich ist. Ich wette hundert gegen eins, daß von tausend stillen Lesern sich neunhundert ein ganz leidliches Bild von König Lear entwerfen, daß aber nicht hundert bei der Lektüre ähnlich starke Empfindungen haben, als bei der Aufführung. Was das Gestalten betrifft, so tut in letzter Linie doch der Dichter das Meiste und das Beste. Wo der Schauspieler erst die Gestalt herausschlagen muß, da ist der Dichter meistens gar nichts, aber der Schauspieler auch nur wenig wert; denn wer weiß nicht, daß die Paraderollen fast immer von schlechten Dichtern geschrieben und auch von mittelmäßigen Schauspielern zur Geltung gebracht werden? Nicht zum Wohl der Schauspielkunst und auch nicht zu dem der Dichtkunst ist heute das Verhältnis das umgekehrte. Unsere Dichter wollen das Geschäft der Schauspieler besorgen und unsere Schauspieler wollen — dichten und gestalten. Sonnenthal ist für sie der Heros einer vergangenen Zeit . . . Ich glaube und hoffe, daß seine Zeit sehr bald wiederkommt, wie sich ja auf der Welt und auf dem Theater alles im Kreise bewegt und die Extreme sich sehr nahe berühren. Der weite Kreis von menschlichen Empfindungen, der zwischen dem Derbkomischen und dem Hochtragischen in der Mitte liegt, hat auf der Bühne nie einen reineren, wahreren und innigeren Ausdruck gefunden, als durch Adolf Sonnenthal. Sein Herz war lauteres Gold.

Darum war Sonnenthal auch kein Schauspieler, den man aus der Analyse einzelner Rollen am deutlichsten erkennt. Er war ja reich genug an schönen Einzelheiten und an feinen Details. Wer ihm aber, wie es wirklich geschehen ist, in seinen echten Rollen die Sucht nach Männchen und nach Mätzchen vorwarf, dem fehlte das Organ, mit dem seine Kunst allein gemessen und verstanden werden konnte: denn selbstverständlich wirkt, was aus dem Herzen kommt, auch wiederum nur auf das Herz. Nur in seiner schönen und reinen Innerlichkeit hielt Sonnenthal seine Gestalten fest.

Er war deshalb nicht der Mann scharf individualisierter und schroff auseinander gehaltener Charaktere. Sein Repertoire bestand, wie das unserer Klassiker, aus Typen; und hinter jeder seiner Glanzrollen stand ein Dutzend ähnlicher, die entweder nur dem Stammpublikum des Burgtheaters bekannt geworden oder auch oft von einem Abend auf den anderen verschwunden sind. Wie viele sieche Kinder unfähiger Autoren hat er nicht auf seinen ebenso starken als gütigen Armen aus der Taufe gehoben! Und an jedes dieser Patenkinder hat er, wenn es galt, sein bestes Herzensgut gewendet und an seine Zukunft felsenfest geglaubt! Nie hat er am Abend der Schlacht an dem Dichter verzweifelt! Darin lag der Wert und die Bedeutung Sonnenthals für das Repertoire des Burgtheaters, dessen pflichtgetreuestes und meistbeschäftigtes Mitglied er durch Jahrzehnte gewesen ist. Er hätte mit einem Dutzend Rollen auf Reisen gehen können; aber er blieb im Dienst. Er bedurfte stets neuer Aufgaben und griff in seinem Heißhunger wohl auch einmal nach den Schüsseln Baumeisters oder Lewinskys; aber er ließ auch andere leben und trat jüngere Rollen freiwillig und freigebig ab. Mit der Anzahl der Rollen aber multiplizierte sich nicht, sondern potenzierte sich die Arbeit: denn die neuen Rollen wollten gelernt, die alten repetiert, beide aber mit allen wechselnden Besetzungen probiert sein.

Da ist zunächst der Typus des modernen Lebemannes oder des Bonvivant, den die Franzosen geschaffen haben und der von Bauernfeld dann ins Wienerische übersetzt wurde. Von Bauernfeld (Typus Ringelstern samt Familie) über Gustav Freytag (Waldemar, Bolz) bis auf Paul Lindau (Fritz Marlow) und Konsorten, von Scribe (Kerbriand) bis auf Sardou (Prosper von Block) hat Sonnenthal, keine der zahllosen Mittelstufen überspringend, dieses Fach auf dem Burgtheater vertreten. Tadellos in der Toilette und stets elegant in ihrem Auftreten, gaben sich seine Lebemänner wie die österreichischen Kavaliere doch immer ungezwungen, leicht und natürlich. Darin hatte er keinen Rivalen auf dem deutschen Theater; und die Natürlichkeit und Wahrheit, zu der er es im modernen Lustspiel gebracht hatte, erschien damals als die äußerste Grenze, zu der man es auf dem Theater überhaupt bringen könnte. Damit verglichen erschien auch sein Wesen im Trauerspiel selbst seinen Freunden »gemacht«. Wie die ernsten Rollen durch innere Wärme, so beseelte er die humoristischen durch seine unwiderstehliche Liebenswürdigkeit. Wiederum eine Eigenschaft, die sich nicht beschreiben, nur fühlen läßt; und leider auch wiederum eine, die unseren Schauspielern und unserem Publikum ganz abhanden zu kommen scheint. Viel trägt ja dazu bei, daß der Schwerpunkt der dramatischen Literatur gegenwärtig von Wien nach Berlin gerückt ist. Die Liebenswürdigkeit des Norddeutschen ist nicht die unserige. Der Norddeutsche ist dem Süddeutschen an absichtlicher Höflichkeit und Artigkeit weit überlegen, er steht ihm aber an unabsichtlicher Herzlichkeit und an gewinnendem Wesen nach. Jeder, der längere Zeit in Berlin sich aufgehalten hat, weiß, daß zwischen dem Weltmann in Berlin und dem Weltmann in Wien eine nicht zu überspringende Kluft liegt. Der Österreicher hört in einem Berliner Zirkel Damen und Herren von einem noch zu erwartenden Gast schwärmen, der in diesem Kreise offenbar der Löwe ist. Aber der späte Ankömmling, dem sich nun

alle Hände entgegenstrecken, macht mit seinem massiven und ernsten Wesen auf den Wiener eher den Eindruck des Unfreundlichen als des Gewinnenden. Der ehemalige Hofschauspieler Liedtke, der in Berlin als unerreichbares Muster eines feinen Mannes galt, ist mir in seiner äußeren Erscheinung immer plump und steif, in der Konversation schwerfällig und derb erschienen. Wo Sonnenthal mit einem Nasenton nuancierte und sein volles Organ immer dünner nahm, da wurde der andere immer lauter und lärmender, so daß man in dem ganzen Salon zuletzt überhaupt nur mehr ihn verstand. Man glaube aber deshalb nur ja nicht, daß hier eben alles auf dem Naturell und der Abstammung beruhe! Daß man die Liebenswürdigkeit niemand einimpfen und nicht erlernen könnte! Bis zu einem gewissen Grade kann sich jeder Mühe geben, sich liebenswürdig oder unliebenswürdig zu machen; die modernen Schauspieler, besonders die norddeutschen, haben das letztere gewählt. Es ist kein bloßer Zufall, daß auf das Urbild des liebenswürdigen Mannes, auf Karl Fichtner, im Burgtheater Sonnenthal gefolgt ist. Er hatte nicht bloß ein großes Muster vor Augen; er mußte sich auch bestreben, liebenswürdig zu erscheinen, sonst hätte er nach Fichtner überhaupt nicht aufkommen können. Wenn ich aber das Bild Fichtners aus der Theatergeschichte richtig erfaßt habe, so waren seine Gestalten doch mehr liebenswürdige Durchschnittsmenschen, Wiener aus der Zeit des Vormärzes, warm, lebenslustig und gescheidt, aber doch ein bißchen unbedeutend und beschränkt. Bei Sonnenthal nahmen die Salonhelden, die sich ja in dem älteren französischen und deutschen Konversationsstück fast immer nur mit dem typischen Gesellschaftsgesicht zeigen, schon modernere Züge an und ein größeres geistiges Gewicht für sich in Anspruch. Eine ernste Grundlage und ein Fond innerer Tüchtigkeit fehlte Sonnenthals Lebemännern nie, die ja auch zuletzt meistens zur Ehe bekehrt werden. Einen bloßen Gecken oder einen leeren Windbeutel hätte er niemals spielen können; Cha-

raktere ohne persönliche Würde lagen ganz außerhalb seiner Begabung. Wohl aber hat er durch den eigenen Adel manchen frivolen oder schwankenden Lustspielhelden emporgehoben und über Wasser gehalten und selbst den Kindern aus bester Familie oft unter die Arme gegriffen. Freytags Bolz, der doch manches bedenkliche und gewagte Spiel treibt, hat von dieser Seite durch Sonnenthal ebensoviel gewonnen, als er an geistiger Beweglichkeit und Gewandtheit verlor. Er rückte, ein gemütlicher Humorist, nicht ein kecker Satiriker, seiner Adelheid etwas näher. Auch wo er ehrliche Leute aus Metierspflicht zum besten hält, wirft er sich nicht weg, sondern beobachtet er immer noch eine gewisse Delikatesse; bei der Einleitung seiner erlogenen Geschichte: »Denken Sie sich ein altes Haus«, mit der Tür ins Haus zu fallen oder sie gar durch direkten Bezug auf die ehrliche Frau Piepenbrink zu einem ebenso billigen als ordinären Wortspiel auszunützen, wäre ihm nie in den Sinn gekommen.

Eine Spezialität von Sonnenthal waren darum die leichtlebigen Diplomaten (Attaché, Bolingbroke, Fox), bei denen man den feinen Takt der vornehmsten Kreise nie vermißte, aber hinter der gesellschaftlichen Bummelei den weltklugen und gewandten Geist auch dort ahnte, wo der Dichter selber ihn nicht durchscheinen zu lassen verstanden hatte. Wie geschickt und manierlich zugleich verstand er als Attaché, seine Partnerin von ihren zahlreichen Bewerbern zu befreien! Und »Pitt und Fox« glaubte Laube überhaupt nicht wagen zu dürfen, ehe Sonnenthal dem großen Staatsmann, der die ernsten politischen Fragen bei Gottschall doch ein bißchen gar zu frivol behandelt, eine solidere Grundlage geben konnte. Zu den Diplomaten auf der Bühne (Attaché, Fox) gehört ein Champagnerdiner und ein leichter Spitz: auch in diesem billigen Kunststück wußte Sonnenthal jeder leisesten Übertreibung auszuweichen, und den Mann von Welt hat er auch dabei nie aus den Augen verloren.

Derselbe Typus, nur aus dem komischen Fach in das tragische übersetzt, lag einer anderen Reihe zugrunde. Auch im ernsten Drama war Sonnenthal der gefährliche und unwiderstehliche Mann, dessen Zauber nicht in schroffer Männlichkeit, sondern in seinem zarten und weichen Wesen liegt; der aber auch umgekehrt wieder mit diesem weichen und reizbaren Herzen jedem weiblichen Zauber zum Opfer fällt. Diesen Typus der liebenswürdigen, aber schwachen Halbmänner hat bekanntlich Lessing in seinen bürgerlichen Dramen eröffnet und Goethe, Schiller und Grillparzer haben ihn weiterentwickelt. Sonnenthal hat ihn von Lessing (Mellefont, Prinz) und Shakespeare (Antonius) an durch das ganze klassische Drama Schillers (Leicester) und Goethes (Clavigo) hindurch bis auf Grillparzer (König Alfonso) gespielt, den einzigen Fernando in der Stella ausgenommen. Es war das Verdienst Sonnenthals, der an dem larmoyanten Ton des Stückes keinen Anstoß nahm, daß wir in einer unübertrefflichen Vorstellung der Miß Sara (mit den Damen Wolter und Gabillon) auch den literarischen Ahnherrn der Gruppe, den Mellefont, von ihm sehen konnten. Eine herrliche Leistung, die sich am Schluß (»Ich bin verloren, Du bist verloren — aber sie soll mit verloren sein«) zu einer der größten Wirkungen erhob, die ich je auf dem Theater erfahren habe! Und so wie der Mellefont, so waren sie alle, durch die Bank Meister- und Musterleistungen, wie wir sie später nicht mehr gesehen haben und allem Anschein nach auch nicht mehr sehen werden. Die Schwierigkeit und die Besonderheit liegt darin, daß der Vertreter dieses Rollenfaches mit dem weichen frauenhaften Innern doch alle äußeren Vorzüge und Eigenschaften der Männlichkeit verbinden muß. Der Zwiespalt der beiden Naturen darf nicht auf der Oberfläche liegen. Ein Mann, der schon in seinem Auftreten etwas Weibisches hat, oder dessen Entzündlichkeit bloße Koketterie ist, ist einfach unausstehlich. Und umgekehrt ist wieder die harte und schroffe Männlichkeit mit dem Korporalston unserer heutigen Liebhaber natür-

lich von vornherein ausgeschlossen: Hier kamen unserem Künstler alle äußeren Eigenschaften, seine Vorzüge wie seine Mängel, trefflich zustatten: die vornehme, edle Erscheinung, der feste, volle und männliche Klang der Stimme, der aber nicht ausdauerte, sondern bei der geringsten Bewegung ins Weiche oder ins Nervöse umschlug. So gab er uns im Clavigo nicht einen bloßen Streber oder einen leeren Windbeutel, sondern genau nach Goethes Absicht den vollendeten Weltmenschen, den feurigen, aber leicht erkaltenden Liebhaber, den schwachen und haltlosen Mann. Es war einfach ein kritischer Gewaltakt, wenn M. Harden Sonnenthal vorgeworfen hat, daß er das Bild des Goethischen Clavigo verzeichnet habe: wir wissen aus zahlreichen Äußerungen Goethes ganz genau, daß er in ihm ein Seitenstück zu Weislingen und zu Fernando in der Stella, also einen begabten, bedeutenden und gefährlichen Mann sah. Auch in der »Jüdin von Toledo« und in den Shakespeareschen Königsrollen (Richard II., Heinrich VI.) kam ihm sein tüchtiger Nachfolger (Robert), der mit stoischen Römern immer über sich selbst hinauswuchs, aber keinen reizbaren erotischen Nerv besaß, nicht entfernt gleich. Richard II. bezeichnete zugleich die höchste Höhe, bis zu der sich Sonnenthal auf diesem Gebiete erheben konnte.

Man hätte freilich vermuten sollen, daß er von dieser Höhe aus nach dem Hamlet und nach dem Macbeth, die ja beide auch willensschwache Männer sind, bloß hätte greifen dürfen. Aber die Erfahrung hat dem widersprochen. Es hat sich vielmehr die interessante Tatsache ergeben, daß unser Künstler den tragischen Rollen, die ihm ganz fern zu liegen schienen, viel näher gekommen ist als denen, wo er sich auf geradem Wege nur noch eine Spanne höher hätte heben dürfen. Bei einer so ausgesprochenen Individualität ist eine solche Beobachtung sehr lehrreich; sie gestattet nicht nur, sondern sie fordert zu weiteren Schlüssen auf. Sie zeigt, daß er sich das tragische Gebiet doch nicht auf dem geraden und natürlichen Wege, auf den ihn seine

Begabung hinwies, sondern erst auf einem Umwege erobert hat; daß hier Kräfte, die bei seinen eigentlichen Rollen erst in zweiter Linie wirksam waren, in das Vordertreffen gestellt werden mußten.

Zu dem Hamlet von Sonnenthal habe ich nie ein näheres Verhältnis gefunden, obwohl ich mir redliche Mühe gegeben habe. Ich habe mit ihm gerungen wie Jakob mit dem Engel des Herrn; aber es half nichts. Ich war einer der ersten im alten Burgtheater an dem Abend, wo Sonnenthal nach Wagner und Lewinsky die Rolle dauernd in Besitz nahm, und ich habe ihn im Laufe der nächsten Jahre mindestens ein halbes Dutzend Mal gesehen. So oft ich nach kürzerer oder längerer Abwesenheit wieder nach Wien zurückkehrte, versuchte ich es immer wieder von neuem. Und noch in späteren Jahren bin ich, schon resigniert, auf dem Posten gestanden. Alle Liebesmüh war verloren; der Eindruck war immer der gleiche, und so viel sich im einzelnen an der Rolle verändert hatte, Sonnenthal hatte sich von ihr eher entfernt, als ihr genähert. Es war ungefähr das Niveau der comédie larmoyante oder des bürgerlichen Trauerspiels oder eines Rührstückes der Birchpfeiffer, auf dem er sich bewegte; sein Hamlet war nicht tragischer als sein Mellefont. Wenn er nach den Monologen, in denen er nie mit sich selbst, sondern immer zum Publikum sprach, mit fliegendem Mantel und sich auf den Sohlen wiegend, in feschem und flottem Abgang die Szene verließ, dann wurde mein Glaube an die Melancholie dieses Dänenprinzen tief erschüttert. Noch mehr aber, wenn er ebenso so fesch die lange Rede begann: »Welch ein Meisterstück ist der Mensch« . . ., eine Rede, die den ganzen Hamlet enthält, die Empfindung des Kranken für die Gesundheit, die aber bei Sonnenthal einen kerngesunden Ausdruck fand. Nein, in ihm steckte kein Hamlet, — und auch kein Macbeth! Hier stand er noch obendrein im Schatten der Wolter, deren tragische Kraft und dämonische Energie seinen Macbeth völlig zum Schwächling herabdrückte. Macbeth ist ja

auch einer von den willensschwachen Männern; aber er unterscheidet sich von Clavigo und seinesgleichen eben doch dadurch, daß er auch ein Held ist und als solcher, sobald er einmal entschlossen ist, mit wilder Energie jeden Nerv zur Schreckenstat spannt und auf dem einmal betretenen Blutpfad fortschreitet. Was Rossi im Othello und Salvini gerade im Macbeth so vorzüglich verstanden, nämlich zu zeigen, wie der Held durch die Leidenschaft ganz aus der Art schlägt und innerlich immer tiefer herunterkommt, das kam bei Sonnenthal gar nicht zum Ausdruck. Der zynische Fußtritt, den der herabgesunkene Macbeth dem Arzt versetzt: »Wirf deine Medizin den Hunden vor« — verwandelte sich in eine elegante Handbewegung, während Sonnenthal doch sonst sogar im Konversationsstück damals schon drastisch und derb zu gestalten verstand. Aber unter den tragischen Rollen, die nicht sein natürliches Erbteil waren, liegen ihm Hamlet und Macbeth noch zu nahe; instinktiv suchte er sie mit den halbtragischen Mitteln seines Clavigo und Mellefont zu bestreiten; sie zwangen ihn zu wenig, aus sich selbst herauszugehen und sie ganz objektiv zu behandeln. Auch ein ganzer Othello ist Sonnenthal nie gewesen: sein Othello, mehr Liebhaber als Krieger, hörte eigentlich dort auf, wo der wirkliche Othello beginnt, nämlich wo er in der Leidenschaft zu rasen anfängt. Dafür besaß er nicht die äußeren Mittel; aber in den intimen und familiären Szenen mit Desdemona brachte er manches zu ergreifender Wirkung. Schade, daß so schöne Einzelheiten hier und im zweiten Akte des Macbeth verloren waren; denn es gab kaum je einen anderen Schauspieler, bei dem man es so leicht merkte, wenn er nicht ganz bei der Sache war, als bei ihm, der nicht in den Details, sondern immer nur im ganzen seine Stärke hatte. Er mag das selbst gefühlt und deshalb den Othello und den Macbeth bald wieder abgegeben haben. Den Hamlet freilich gibt kein Schauspieler auf, der ihn einmal gespielt und sein Blut geleckt hat. Als ich aber die Nachfolger Sonnenthals kennen lernte

und auch Herrn Bonn als Hamlet genoß, wie stiegen da sein Macbeth und Othello in meiner Erinnerung empor, und es wird vielleicht noch die Zeit kommen, wo ich mich auch nach seinem Hamlet zurücksehnen werde. Einzig war er schon zu seiner Zeit als Faust; der Mann mit den zwei Seelen in der Brust gehört ja auch zum Teil in diese Gruppe. Ganz gerecht konnte er einer Rolle, die überwiegend rhetorischen Charakter hat und den weitesten Umfang von Tönen umspannt, nicht an allen Stellen werden. Im ersten Teil stellte der Liebhaber, der in Sonnenthal nie alterte, den Denker in Schatten, während sonst auf dem Theater meistens das Gegenteil der Fall ist. Im zweiten Teil aber wuchs er mit seiner großen Aufgabe und gab uns wahre Meisterstücke seelisch bewegter und ergreifender Reden.

Ein Seitenstück zu den reizbaren Liebhabern mit dem schwachen und schwankenden Herzen bildeten die scheinbaren Stoiker, die, wie Don Cäsar in Donna Diana und wie der Cato von Eisen, nur eine künstliche Rinde um das volle Herz tragen. Die männliche Würde aber, die in Sonnenthals Bonvivants nur die Untertöne abgab, gewann dann die Oberhand in den gesetzten Helden und Liebhabern. Auf diesem Wege hat Sonnenthal außerhalb des Burgtheaters auch den Armand Duval in der Kameliendame lange Jahre mitgeschleppt, eine der unwahrsten und unverständlichsten Figuren, die je ein Dichter gezeichnet, die aber durch Sonnenthal sehr an Glaubwürdigkeit gewonnen hatte. Hieher gehören Egmont, dessen Leichtlebigkeit und Frohsinn bis ins Dämonische zu erheben ihm freilich nicht ganz gelang, und der ritterliche Waffenmeister Marcel de Prie mit der Definition des Kusses, dem süßesten Kunststück der Muse Sonnenthals. Hieher gehören die schwermütigen und ernsten Gestalten Lessings: der melancholische Appiani und der stolze Tellheim, dem Sonnenthal nur wenig von der Lessingschen Herbheit und Bitterkeit entzogen, dafür aber auch den ganzen Adel seiner Persön-

lichkeit verliehen hat. Noch heute klingt mir seine strenge und doch milde Drohung: »Just, wir bleiben nicht beieinander!« deutlich in den Ohren. Dann aber kommen die betrogenen Ehemänner des französischen Repertoires (»Fabrikant«, »Vornehme Ehe«, »Familie Benoiton«) mit ihren beiden typischen Szenen: der Abrechnung mit der Frau und (womöglich im Duell) der Abrechnung mit dem Verführer, wo es immer eine dankbare Aufgabe für unseren Künstler war, dem Manne die Sympathien gegenüber dem Liebhaber zu sichern. Endlich der herrliche Fürst Lübbenau in Bauernfelds »Aus der Gesellschaft«, das treue Abbild eines der edelsten und freisinnigsten unter den österreichischen Kavalieren, vielleicht die vornehmste und männlichste Gestalt, die der Künstler im Salonrock geschaffen hat.

Aber es kam die Zeit, wo Sonnenthal, der keinen Stillstand kannte, nicht bloß die altgewordenen Kleider zu wenden, sondern sich selber umzuhäuten begann. Seine Kunst lebte nicht bloß von der Jugend. Er klammerte sich nicht an die Vergangenheit, sondern er war klug und weise genug, beizeiten an die Zukunft zu denken; dem vor der Hand erst noch aus der Ferne winkenden Alter, das sonst die Schauspieler noch mehr als die Frauen fürchten, mutig ins Auge zu schauen; und sich als Künstler eine zweite Jugend selbsttätig zu erobern. Er gab nicht bloß die Rollen, denen er sich mit der Zeit entwachsen fühlte, den Jüngeren ab. Es war auch gar nicht mehr der frühere Sonnenthal, den man aus seinen neuen Rollen kennen lernte. Wenn früher die korrekten Gesellschaftsmenschen sein eigentliches Fach waren, so wagte er sich jetzt an die wildgenialen Sonderlinge. Der leichtsinnige, geniale Kean, den er in der Jugend wohl gelegentlich gespielt hatte, wurde jetzt eine seiner Lieblingsrollen, in der er freilich dem Urbild des bummelnden Genies, dem geistig und körperlich viel beweglicheren und gewandteren Rossi, nicht gleichkam. Auch im Narziß gelangen ihm weniger die tollen Affensprünge des Gamin, als die sentimentale Grundlage dieses

Helden der Rousseauschen Zeit und der tiefe Schmerz, aus dem seine verblüffenden Paradoxen quellen; nach einem sehr schwachen ersten Akt erhob und hielt sich die Leistung seit dem zweiten auf einer beträchtlichen Höhe. Die exzentrischen Charaktere, die der guten Sitte absichtlich ins Gesicht schlagen, waren auch später ebensowenig seine stärkste Seite als die abnormen, unberechenbaren und sprunghaften psychologischen Zustände, wie z. B. der Wahnsinn (Hamlet, Lear); die solide Schwere seiner ordentlichen und in sich selbst sicheren Natur hielt ihn hier immer von dem kühnsten Wagen zurück, er erlaubte sich höchstens mit Meilhacs »Attaché« einmal einen Sprung über die Barriere. Der unschuldig verurteilte Zuchthaussträfling (Fabricius, Dornenweg) war ungefähr das Höchste, was ihm auf dem Gebiet der pathologischen Seelenschilderung und des revolutionären Kampfes gegen die Mängel der bestehenden gesellschaftlichen Ordnung gelang. Hier konnte man auch zum erstenmal den eleganten Sonnenthal in dem Kostüme und mit den Gebärden des Vagabunden sehen, die er auf Grund sorgfältiger Beobachtung der Natur bis zur Täuschung getreu nachbildete. Waren aber seine betrogenen Ehemänner bis dahin nicht bloß innerlich, sondern auch äußerlich ohne Tadel und vornehm nicht bloß in der Gesinnung, sondern auch in der Erscheinung, so spielte er jetzt den schwerfälligen, fast täppischen Schweizer Risler und aus dem Lande der Yankees brachte er den exotischen Hüttenbesitzer mit. Die Situationen waren freilich dieselben wie in den früheren Ehebruchsstücken. Aber wenn es jetzt zur Abrechnung mit der Frau und dem Verführer kam, da galt es schärfer zu charakterisieren und grellere Lichter aufzusetzen. Man weiß, wie ihm die alten Aufgaben auch in dem neuen Kostüme gelungen sind: mit einer einzigen Szene hat er als Risler ein schlechtes Stück durchgebracht und lange auf dem Repertoire erhalten ... Alles das aber ging allmählich und langsam vor sich; mit einer Klugheit, die an den großen Schröder erinnert, betastete er erst vor-

sichtig prüfend den Boden und wagte sich nur selten (der alte Miller) einen Schritt zu weit vor, um nicht wieder einen Schritt zurück machen zu müssen. Jedem dieser Schritte aber sah man im Publikum und in der Kritik nur mit Zweifel und Mißtrauen entgegen; aber mit wenig Ausnahmen blieb der Künstler im Recht und man lernte endlich einsehen, daß Sonnenthal ein großer Künstler sei, auch wo er gar nicht mehr der richtige Sonnenthal war. Und so kam allmählich der paradoxe Name »Sonnenthalrolle« für Rollen in Gebrauch, wo man — lucus a non lucendo! — den eigentlichen Sonnenthal gar nicht fand. Eine Sonnenthalrolle war einfach eine Rolle, die nur in seinen Händen volle Wirkung versprach. Und nur das eine hatten sie alle gemeinsam: der Mann, den er spielte, behielt zuletzt immer Recht, er gewann die vollen Sympathien des Publikums, auch wenn er nicht bloß als Raisonneur dem Dichter zum Sprachrohr diente (Graf Trast, Haus Lonei). Auch seine Helden mußten, wie er selbst, das Herz am rechten Fleck haben, wenn sie es auch unter schlechter oder unscheinbarer Hülle verbergen. Einen innerlich häßlichen, abstoßenden Menschen hat er nie gespielt.

Unter dem Einfluß der Italiener, besonders Salvinis, war Sonnenthal schrittweise immer objektiver und realistischer geworden; bei seinem Nero und Fabricius schlugen manche alte Burgtheaterbesucher die Hände über den Kopf zusammen, und eine hohe Gönnerin, die Fürstin Hohenlohe, rief ihm nach dem König Erich zu: »Gehen Sie nicht viel weiter auf dieser Bahn!« Der König Erich war von einem Dichter, dem gewiß niemand übertriebenen Realismus oder gar Naturalismus vorwerfen wird. Nur ein paar Jahre noch, und es meldeten sich die Jungen, denen Sonnenthal wiederum nicht weit genug gegangen war, die ihn als den Schauspieler der Vergangenheit neben Reicher, als den Schauspieler der Gegenwart, und Rittner, als den Schauspieler der Zukunft, stellten. In Berlin wurde damals jeden Herbst ein neuer und größerer Sonnenthal entdeckt; so wie die

Wiener vor vierzig Jahren den Salonschauspieler in unserem Sonnenthal entdeckt hatten, nur mit dem einen kleinen Unterschied, daß sich der unserige fünfzig Jahre hindurch bewährt hat. Die Berliner Sonnenthals dagegen verschwanden meistens im Frühjahr wieder, nachdem sich herausgestellt hatte, daß sie zwar in einer Rolle ganz unübertrefflich, leider aber in keiner anderen zu brauchen seien; man nannte diesen höheren Dilettantismus dort Wahrheit oder objektive Kunst. Unser Sonnenthal fand zwar noch immer den Beifall des großen Publikums in Berlin; aber die Jugend glaubte ihn mit rücksichtsloser Offenheit darauf aufmerksam machen zu müssen, daß die Zeit für ihn wie für alle Klassiker vorüber sei und daß seine Rollen mit den Dichtungen ein für allemal veraltet seien. So stand der Mann, der so lange Zeit für den Vertreter der Natürlichkeit, Einfachheit und Wahrheit auf der deutschen Bühne gegolten hatte, plötzlich wiederum vor der Pilatus-Frage: »Was ist Wahrheit?«, auf die bekanntlich nicht bloß jede Generation, sondern jedes Jahrzehnt eine andere Antwort gibt. Alles was bisher als sein höchster Ruhmestitel gegolten hatte: seine Liebenswürdigkeit, seine Wärme, seine Weichheit, seine elegante Haltung usw., alles das diente nun den Anklägern zur Stütze; für sie war Sonnenthal, weil er ein anderer war, zugleich ein unwahrer, affektierter, sentimentaler, gezierter Mensch und Schauspieler. Seine Sympathien für die neue Richtung konnten nicht groß sein; aber wie überall, so hat auch hier der Künstler von den Antipathien des Menschen keine Notiz genommen und er hat auch dem jungen Geschlecht mit mancher undankbaren Aufgabe zum Siege verholfen. Man denke nur an die gefährliche Abrechnung zwischen dem Rektor und seiner Frau in Sudermanns »Glück im Winkel«, wie er hier für die alte Szene doch wieder einen ganz neuen Ton gefunden, und die heikle Aufgabe so diskret und so zart angefaßt hat, daß der Roheste nicht zu lächeln wagte, der sonst — wer weiß? — vielleicht laut gelacht hätte. Und sah man ihn ungern als moderni-

sierten Musikus Miller in Schnitzlers »Liebelei«, so war doch sein »Henschel« und trotz den Berlinern auch sein »Volksfeind« eine sehr schöne Leistung, der Ibsen selbst nur etwas mehr Humor gewünscht hätte.

Freilich, wenn Sonnenthals Kunst nur mehr von der modernen Produktion gelebt hätte, dann hätte er wohl manchmal melancholisch in die Vergangenheit blicken müssen. Aber er teilte sich mit Baumeister in das Fach der Heldenväter; und mit den größten Aufgaben der Schauspielkunst hat er sich auch auf die höchste Stufe erhoben, die ihm erreichbar war. Es ist ein weiter, spiralförmig in die Höhe strebender Weg, der ihn in einem halben Jahrhundert auf diese Höhe geführt hat; und weit weg von der Wiege seiner Kunst hat er sich sein Denkmal errichtet. Denn, so wie einer von hinnen geschieden ist, so lebt er nach Goethes Wort im Gedächtnis der kommenden Geschlechter fort. Weit zurück hinter der lebenden Generation liegen sein Clavigo, Bolz, Fürst Lübbenau usw.; für die heutige Jugend war Sonnenthal in erster Linie Wallenstein, Lear und Nathan. Die bloße Ankündigung seines Wallenstein (1884) wirkte wie ein Schreck auf jeden, der davon hörte, vom Regiekollegium und dem Direktor bis auf die Kritik und das Publikum. Er brachte wenig, eigentlich gar nichts für den Wallenstein mit; er war für ihn so wenig prädestiniert — wie der Dichter des Wallenstein, der sich ja auch von Haus aus bewußt war, daß ihm der Stoff nicht liege, daß er mit ihm einen schweren Ringkampf werde bestehen müssen. Vielleicht liegt gerade in dieser Parallele das Geheimnis des großen Erfolges, den Sonnenthal mit dem Wallenstein errungen hat. Er war gewiß nicht der einzig denkbare oder einzig mögliche Wallenstein, nicht der Wallenstein schlechtweg, wie Rossi der Othello; aber er war sicher der Wallenstein, der den Intentionen des Dichters vielleicht am nächsten unter allen gekommen ist. Ganz ohne Rest ist ja auch dem Dichter die Rechnung mit den vielen irrationalen Größen nicht aufgegangen: aber das, was er betont wissen wollte,

trat in Sonnenthals Darstellung hervor. Er hat dem Wallenstein der ersten Akte die steifen Lederstiefel und das harte Lederkoller abgenommen, ohne dem Feldherrn etwas zu vergeben. Er hat, indem er den Wallenstein in Zivil kleidete, ihn unseren Herzen näher gerückt, wie es Schillers im Prolog ausgesprochene Absicht war. Er hat, wie der Dichter, den Akzent auf die menschlichen Seiten des Helden gelegt und als Feldherr gegenüber den Pappenheimer Kürassieren, als Freund gegenüber den beiden Piccolomini, als Gatte und Vater in den Familienszenen auch wieder Gelegenheit gehabt, weichere Töne aus seinem Innern zu holen. Er hat in dem schwankenden Helden Anknüpfungspunkte an die halbschwachen Charaktere seiner ersten Periode gefunden; aber Wallenstein lag weit genug von ihnen ab, als daß er ihn wie noch später den Macbeth zum Schwächling hätte herabsinken lassen. Vielmehr, je weniger die neuen Aufgaben ihm entgegenkamen, je mehr er sie sich vom Leibe halten und mit der bloßen objektiven Liebe des Künstlers behandeln mußte, um so besser verstand er dort vorzubeugen, wo, wie er genau wußte, die Grenzen seiner Begabung und die schwachen Seiten seiner Kunst lagen. Er arbeitete jetzt nicht mehr bloß mit richtigem Instinkt und überließ sich auch im Affekt nicht bloß momentanen Impulsen, er wurde nun ganz bewußter und absichtlicher Künstler. Freilich hatten seine Absichten mit denen der sogenannten denkenden Künstler nichts gemein: grübelnde Auffassung und gezwungene Interpretation des Textes konnten ihm auch jetzt nichts anhaben, er schöpfte aus ganzen und vollen Eindrücken und gab uns nicht seinen Kommentar über die Gestalt des Dichters, sondern diese selbst. So ist ihm gelungen, was ihm scheinbar so fern lag, in Wallenstein sowohl den Diplomaten als den Feldherrn kräftig genug zu betonen, den letzteren nicht mittels Stiefel und Sporen, sondern mit den vollen und kräftigen Baßtönen seiner Stimme und mit der kühlen und hoheitsvollen Haltung, die er aus den Diplomaten und Kavalieren des Salons mit-

brachte. Ich kann auch nicht finden, was vielfach behauptet wurde, daß er in seinem Lear die kräftigen und wilden Seiten über den rührenden vernachlässigt habe; denn die Szene beim Wiedersehen mit Cordelia tut überall, auch wo sie nicht so tief, wie bei Sonnenthal, aus dem Herzen geschöpft ist, ihre erschütternde Wirkung. Ich muß vielmehr der Wahrheit gemäß meinen Eindruck dahin bestimmen, daß Sonnenthal unter allen Darstellern des Lear, die ich kenne, den einzigen Rossi ausgenommen, ihn von Haus aus am wildesten, am trotzigsten und am hochfahrendsten angelegt hat. Freilich war das bei ihm nicht wie bei Rossi Natur, und wer ihn kannte, der merkte ja wohl durch, daß er sich hier einen Ruck geben mußte, aber man hat kein Recht, andere Rollen in seinen Lear zu übertragen, wo es sich nicht um die Beurteilung seiner künstlerischen Individualität, sondern um die Rolle selbst handelt. Wenn sein Lear gleichwohl nicht ganz auf der Höhe seines Wallensteins stand, so lag das an anderen Momenten. Einmal fehlte ihm, so weit er es auch in der Ausbildung seiner Stimme für die Anforderungen der Tragödie gebracht hatte, doch die gleichmäßige Fülle und Ausdauer des Organes: dem Donner gegenüber verpuffte sein Rasen auf der Heide. Und zweitens waren die Regionen des Unbewußten hier wie im Wallenstein nicht seine Domäne: wie der Sternseher und Zeichendeuter im Wallenstein zurücktrat, so fielen die Wahnsinnsszenen, die den zweiten Teil des Lear beherrschen, nach den großen Erschütterungen des ersten Teiles zu stark ab. Ein paar Stufen unter dem Wallenstein und dem Lear stand Sonnenthals Nathan, der schwerlich den Intentionen Lessings ganz gerecht wurde. Gegen den Vorwurf, an Stelle des Weisen den Guten gespielt zu haben, hat sich Sonnenthal selber mit triftigen Gründen verteidigt, indem er sagte, daß Lessings Nathan eben doch nicht bloß der Weise, sondern auch der Gute sei. In dem Wort steckt der ganze Sonnenthal! Man sieht, wie er als Künstler die Gestalt aus dem Vollen und Ganzen ergreift; und man fühlt



SONNENTHAL ALS LEAR

(FAMILIEN-FIDEIKOMMISS-BIBLIOTHEK)

den tüchtigen und vortrefflichen Menschen heraus, der, hinter dem Künstler verborgen, instinktiv doch seine ganze Auffassung bestimmte. Der Satz ist so wahr wie alles, was Sonnenthal aus seinem richtigen Empfinden heraus, mit seinem klugen natürlichen Verstande je über seine Rollen gesagt hat. Aber er enthält nicht die ganze Wahrheit! Die Güte des Weisen und die Güte des Toren sind zwei ganz verschiedene Dinge; und was sich Lessing unter einem guten Menschen vorstellt, ist gewiß nicht dasselbe, was jedermann darunter versteht. Die Güte des Lessingschen Weisen, wie die aller seiner männlichen und weiblichen Charaktere, kann einem anderen, wie z. B. der beschränkten Daja oder dem hitzköpfigen Tempelherrn, wohl auch einmals als Kälte, als Härte oder als Selbstsucht erscheinen. Ich will sagen: Lessings Nathan trägt sein Herz nicht auf seiner Zunge. Sonnenthals Nathan aber war eine stets gemütlich bewegte Figur; er stand nicht über der Situation und über den Charakteren, er lenkte und leitete nicht die anderen, er wurde von ihnen bewegt und geleitet. Er war in ewiger Unruhe, und der Ausdruck dieser Unruhe waren die unaufhörlich auf- und abschwingenden oder bebenden Hände. Der Apfel war nur eine Spanne weit, aber weit genug vom Stamme gefallen, um zu erkennen, daß dieser Nathan mehr ein Kind Sonnenthals als Lessings war.

*

Rascher, als man bei seiner zähen, schier unverwüstlichen Lebenskraft hätte vermuten dürfen, ist der Tod an Sonnenthal herangetreten, der bis in die allerletzte Zeit kaum das Gefühl des Alterns oder des Müdwerdens hatte. Der Alte in Schönherrs »Erde« war so recht sein Mann, und ich erinnere mich eines Gespräches im vorigen Winter, wo er den unersättlichen Lebenstrieb bei einem »bloßen Siebziger« keineswegs auffällig und unnatürlich fand. Haben

wir ihn selber doch noch in jüngster Zeit in unserer Mitte gesehen, nicht als gebrechlichen Greis, sondern als lebhaften und beweglichen Salonmann. Sonnenthal war unter den Alten des Burgtheaters der am besten erhaltene und der leistungsfähigste. Und so ist er denn auch nicht auf den kümmerlichen Hintertreppen von kleinen Aushilfsrollen, nicht aus dem Versorgungshaus des Burgtheaters, sondern mit dem Marschallstab des Wallenstein und mit der Krone des König Lear zu Grabe gegangen. Und er, der uns so oft und immer wieder aufs neue von der Bühne herab freudig überrascht hat, er hat nun außerhalb der Bühne das traurige Kunststück fertig gebracht, uns durch seinen Tod auf das allerschmerzlichste zu überraschen.

»Das kann der Sonnenthal nicht!« So hat man gesagt, als er im Burgtheater das Erbe Fichtners übernahm — und bald war der Sonnenthal, der es nicht konnte, der beste Konversationsliebhaber an der Bühne, die im feinen Lustspiel seit jeher unbestritten die erste war. »Das kann der Sonnenthal nicht«, so haben wir dann selber auch leidenschaftlich ausgerufen, als er die gesetzten Liebhaber und Helden im klassischen Drama nach dem Tode Josef Wagners übernahm, und doch sind nur wenige dieser Rollen nach ihm besser gespielt worden. Und »Das kann der Sonnenthal nicht«, so hieß es wiederum, als er mit dem Risler in die Charakterrollen vorrückte, und doch ereignete sich bald das Wunderbare, daß man gerade diejenigen Rollen als Sonnenthalrollen bezeichnete, in denen man den weichen und eleganten Sonnenthal gar nicht mehr wiedererkannte. »Das kann der Sonnenthal nicht«, hat es dann zum letzten Male geheißen, als die Modernen das laute Wort zu führen begannen — und doch hat er auch jetzt seinen Mann gestellt und ist zwar kein großartiger Fuhrmann Hentschel, aber ein unvergeßlicher Wallenstein, Nathan und Lear geworden. Noch mehr: der einzige Wallenstein, Nathan und Lear von Ruf und von Namen, den das deutsche Theater heute besitzt.

Er hat das alles also dennoch gekonnt! und gewohnt, alle Lebensgeister unter die Waffen zu rufen, wo es die Sache der Kunst galt, hat er überall den Sieg auf seiner Seite gehabt. Er hat es gekonnt durch die Kraft seiner ehrlichen Kunst, die tief in seiner lauteren Persönlichkeit, in seinem goldenen Herzen wurzelte; Sonnenthal ist einer der letzten Gemütschauspieler, die es noch in Deutschland gibt; Mitterwurzer war Phantasieschauspieler, die heutigen leben von ihren Nerven oder von dem Verstand. Er hat es aber auch gekonnt durch den eisernen Fleiß, worin er in der ganzen deutschen Theatergeschichte nur an Iffland seinesgleichen hat. Wohl kommt ihm in der Durchdringung und Ausarbeitung seiner Rollen unter den Jüngeren Kainz nicht bloß gleich, er ist ihm sogar überlegen; aber für Sonnenthal gab es keinen Unterschied zwischen heute und morgen, er war immer ganz bei der Sache, er gab immer sein Bestes. Das war kein Verdienst für ihn, denn er konnte gar nicht anders. Er stand immer in der Rolle, niemals über ihr. Vor einem Jahre sah man ihn, den fast Achtzigjährigen, auf die erste Probe zur »Puppenschule« kommen — und er war fertig mit der Rolle, so wie er kam. An künstlerischem Pflichtgefühl, gegenüber sich selber und gegenüber dem Institut, hat Sonnenthal nicht seinesgleichen gehabt. Es liegt eine grausame Ironie darin, daß dieser echteste aller Burgschauspieler nicht in der Nähe des Franzensrings, sondern auf dem Graben in Prag gestorben ist. Dem Wahnsinn der Gastspiele, der schon so viele künstlerische Opfer gefordert hat, ist nun auch ein physisches Opfer geworden! Vielleicht zieht man sich künftig daraus eine Lehre.

Mit Sonnenthal verschwindet nicht bloß ein gewaltiges Stück Burgtheater aus der Wiener Kunst, sondern auch eine edle und vornehme Persönlichkeit aus dem Wiener Salon. Mit seinen großen Vorzügen und seinen liebenswürdigen kleinen Schwächen war er rasch zu erkennen und leicht zu durchschauen. Nicht bloß der Künstler, auch

der Mensch besaß das goldene Herz. Nun hat es aufgehört zu schlagen.

Für das Burgtheater, daran darf man nicht zweifeln, bedeutet sein Tod eine Katastrophe. Es sind ja freilich nur ein paar Rollen, in denen er zu ersetzen oder vielmehr nicht zu ersetzen ist. Aber diese Rollen heißen Wallenstein, Nathan und Lear. Unzählige, die wohl in den letzten Jahren gefragt haben: »Kann er denn das immer noch?« werden nun anders fragen: »Ist kein Sonnenthal da?«

JOSEF LEWINSKY.

1835—1907.

[1898.]

Unsummen von Arbeit hat dieser Mann mit seiner erstaunlichen Arbeitskraft vollbracht! Jährlich durchschnittlich zehn neue, meistens erste Rollen. Dann das verantwortungsvolle Amt des Regisseurs. Dazu höchst zeitraubender Unterricht, der noch dazu nur selten gute Früchte getragen hat; denn die Schüler haben dem Lehrer meistens weniger die meisterhafte Beherrschung des Wortes, als die natürlichen Mängel des Organes abgesehen und sich oft sehr schöne natürliche Mittel künstlich verdorben, um dem Meister recht nahe zu kommen; die falschen Lewinsky mit dem hohlen Grabeston in der Deklamation, der in finstere Falten gelegten Stirn und dem beim Sprechen schief nach unten gezogenen Mund liefen damals in Wien und gewiß auch anderswo zu Dutzenden herum, doch ist S. Friedmann der einzige geblieben, der aus der Nachfolge Lewinskys zu selbständiger Kunst durchgedrungen ist. Endlich aber kann in Wien seit Jahrzehnten keine gesellschaftliche, gelehrte oder künstlerische Zusammenkunft stattfinden, kein Denkmal enthüllt und kein Jubelgreis gefeiert werden, ohne daß Meister Lewinsky den rhetorischen Teil des Programms, nicht selten bis auf den Text, zu bestreiten hat. In der Woche vor seinem goldenen Jubiläum z. B. war das nicht weniger als dreimal der Fall, und gleich darauf setzte sich der Jubilar auf die Eisenbahn, um einen

Tag später in Weimar den Franz Moor zu spielen und am folgenden Abend einen Balladen-Zyklus zu lesen.

Ich habe in den letzten zehn Jahren mit Lewinsky mannigfache literarische Berührungen gehabt und mit ihm in der Schiller-Stiftung und in dem Bauernfeld-Kuratorium dauernd zusammen gearbeitet. Hier muß ich nun das Bekenntnis ablegen, daß mir der hohe Grad allgemeiner und besonders literarischer Bildung anfangs erstaunlich, immer aber rätselhaft gewesen ist. Denn ich rede nicht von der bloßen Durchschnittsbildung, die man heute von jedermann, also auch von jedem Schauspieler verlangen kann; sondern von der allgemeinen wissenschaftlichen Bildung, die sogar in den Kreisen der höheren Intelligenz nicht jedermann besitzt, bei dem man sie erwarten darf. Nun wird es gewiß niemandem einfallen, einen Künstler um seine Schulzeugnisse zu befragen. Aber als akademischer Lehrer habe ich doch mitunter die geheime Frage nach den Quellen dieser Bildung nicht unterdrücken können. Und wenn ich mir dann vergegenwärtige, daß dieser Mann über die elementaren Anfänge des Schulunterrichtes nicht viel hinausgekommen ist, dann als Statist im Burgtheater und als Anfänger und Allesspieler in Troppau und in Brünn sicher keine Zeit gehabt hat, an der Vertiefung seiner Bildung zu arbeiten, und nun als junger Hofschauspieler, bald sogar als verwöhnter Liebling des Publikums gleichzeitig nicht bloß an seiner künstlerischen Ausbildung, sondern zugleich auch an den Fundamenten der Bildung arbeitet, in der vielleicht unbewußten, aber richtigen Erkenntnis, daß sein Talent einer festen intellektuellen Stütze nicht entbehren kann: da habe ich mich jenes Gefühls der Verehrung nicht erwehren können, das uns jede selbsterworbene Bildung abzwingt. Lewinsky besitzt in der Tat eine ungewöhnlich umfangreiche und genaue Kenntnis der Literatur, und an guten Tagen, wenn er nicht, was vorkommt, durch künstlerische Arbeiten und Interessen zerstreut ist, auch ein vorzügliches Gedächtnis. Er ist nicht

bloß ein guter Sprecher, sondern auch einer der wenigen deutschen Schauspieler, die gut zu schreiben verstehen. Er zitiert nicht so viel, wie die meisten seiner Kollegen; er gibt eigene Gedanken in seinem eigenen Stil; und wer seinen künstlerischen Vortrag gut kennt, der wird in den weiten, faltenreichen Perioden seines Satzbaues dieselben Kunststücke wiederfinden, in denen seine Redekunst ihre Triumphe feiert, und ihn so auch reden hören, wenn er ihn liest. Lewinsky hat still zu den Füßen Otto Ludwigs gesessen und den Offenbarungen des todkranken Dichters als treuer Eckermann gelauscht. Er hat Shakespeare ein tiefgründiges Studium gewidmet, bei welchem das englische Original zugrunde gelegt wurde, das er vor 25 Jahren, später leider nicht wieder, im Verein mit Morrison öffentlich vorgelesen hat. Wir besitzen von ihm eine gedruckte Studie über die Betty Paoli, die zu dem Besten gehört, was über diese große österreichische Lyrikerin geschrieben worden ist, und die einen Literaten von Fach zum Verfasser haben könnte. Am eifrigsten aber beschäftigt er sich denkend und schreibend mit seiner Kunst. Einmal ergreift er im rechten Augenblick zugunsten der sozialen Lage des Schauspielerstandes gegenüber dem deutschen Parlament das Wort; dann wieder charakterisiert er feinsinnig die russische Schauspielkunst und ihre bedeutendsten Vertreter; und ein drittes Mal gibt er vom rein technischen Gesichtspunkt aus einen Überblick über die ganze Theatergeschichte, dessen Wert nur in der ältesten Periode durch die nachträglich erschienenen Untersuchungen über das griechische Theater beeinträchtigt wird. Auch als Künstler lebt Lewinsky durchaus in der Sphäre des Bewußten, er kennt kein blindes Gelingen. Er gehört zwar nicht in die Klasse der sogenannten denkenden Schauspieler, die sich durch bohrendes Grübeln die naive Auffassung und die natürliche Anschauung der Charaktere selber verderben. Aber er weiß immer, was der Dichter mit seiner Rolle von ihm verlangt; und nie habe ich ihn ein gesuchtes,

gekünsteltes oder falsches Urteil über eine Rolle abgeben hören. Auch in diesem Punkt war er der gerade Gegenpol von Mitterwurzer, der, bei unvergleichlich größerer Naturgabe und gewiß auch stärkerer künstlerischer Gestaltungskraft, sich niemals zufrieden gab, ehe er nicht den Dichter und seine Gestalt ins Gegenteil umräsonniert hatte. Lewinsky suchte die Intentionen des Dichters wiederzugeben, Mitterwurzer ging seine eigenen Wege; er war darum der Interessantere, der immer eine Überraschung in Bereitschaft hatte, während bei Lewinsky meistens der Dichter und das Stück besser zu ihrem Rechte kamen. Mitterwurzer stellte die Selbstherrlichkeit der Schauspielkunst von ihrer glänzendsten, aber auch von ihrer gefährlichsten Seite vor; Lewinskys eigentliche Bedeutung liegt umgekehrt gerade in der innigsten Verbindung zwischen der Schauspielkunst und der Literatur, eine Verbindung die in Weimar ihren Ursprung hat, durch Anschütz und Laube in Wien angebahnt war und in den letzten Dezennien in Lewinsky ihren hervorragendsten Ausdruck gefunden hat. Auch das war wiederum bewußt; denn so schreibt unser Künstler selber: »Nach meinen Neigungen und meiner Einsicht feiert die darstellende Begabung nur dann den eigentlichen und edelsten Triumph, zeigt sich nur dann in ihrem hohen und wahren Wert, wenn sie sich in den Dienst eines echten Dichters stellt, wenn sich beide Künste ununterscheidbar verbinden!«

Durch diese Richtung seines Talentes hat Lewinsky sich und seiner Kunst in Wien zum ersten Male den Zutritt in die Kreise der vornehmsten Bildung erwirkt. Nicht bloß mit der Literatur ist er immer in engster Fühlung geblieben, auch in den Kreisen der Wissenschaft war er stets ein willkommener Gast. Den feierlichen Sitzungen der Akademie der Wissenschaften wohnt er regelmäßig bei. Besonders gern bin ich ihm unter den Philologen, den alten klassischen wie den modernen, begegnet. Denn unter allen Wissenschaften hat doch die Philologie mit der Schauspielkunst die engste Verwandtschaft. Beide beruhen

auf dem Verständnis und der Interpretation eines vorliegenden Textes. Und so wenig ein ordentlicher Philologe mit dem rein logischen Verständnis der Worte auskommt, ebensowenig kann der Schauspieler das logische Verständnis des Textes entbehren. Für beide aber steht über dem logischen Sinn die Anschauung der Situationen, der Charaktere, der Leidenschaften. Einer der berühmtesten modernen Philologen, Wilamowitz, hat den Ausspruch getan: »In jedem Philologen muß ein Stück Schauspieler stecken.« Und August Förster, der ein ausgezeichneter Regisseur nicht bloß für die Möbel und Dekorationen, sondern auch für das Dichterwort gewesen ist, war, wie uns kürzlich O. Roquette erzählt hat, von Haus aus ein fleißiger und gutgeschulter Philologe.

Darum ist für Lewinsky die Wiedergabe des Textes, das Wort, die Seele der Schauspielkunst. Nicht als ob es ihm unmöglich wäre, rein mimisch zu wirken: hat er doch noch in den letzten Jahren mit dem Stummen in der »Judith«, dem sich endlich das »Steiniget ihn!« von den Lippen ringt, eine erschütternde Wirkung erzielt. Aber wo sich das Wort mit der Gebärde verbindet, da hat sich die letztere als Begleitung unterzuordnen. Lewinsky spricht mehr als er spielt. Er ist als Sprecher hervorragender, denn als Mimiker; wiederum im Gegensatz zu Mitterwurzer, der gerade in der Mimik seine Hauptstärke hatte. Wenn Mitterwurzer oft durch seine künstliche Maske in der freien Bewegung der Sprechmuskeln behindert wurde, so wird bei Lewinsky die Mimik oft konventionell, weil sie seine ausgezeichnete Artikulation nicht stören darf. Auf ein paar Typen lassen sich denn auch alle seine Masken zurückführen. Die finsteren Falten auf der Stirn und um den Mund geben nicht bloß seinen Intriganten, sondern, oft genug gegen die richtige Auffassung des Künstlers, den bloßen Diplomaten einen feindseligen und bösartigen Zug. Seine Greise haben selten ein freundliches, meistens ein strenges, ernstes Aussehen. Etwas

Schweigsames, Verschlossenes, Gedankentiefes liegt immer in seinen Zügen. Seiner Neigung zum rhetorischen Überwiegen des Wortes kam unsere klassische Literatur entgegen; und wie diese Literatur zum größten Teile aus dem protestantischen Pfarrhause hervorgegangen ist, so darf man auch Lewinsky, obwohl ihn vielleicht nur äußere Umstände zum evangelischen Bekenntnis geführt haben, eine eminent protestantische Künstlernatur nennen. Wie Laube, der evangelische Doktor der Theologie, so durfte auch Lewinsky sich zu Luthers Satz bekennen: »Das Wort sie sollen lassen stahn!« Darum ist es kein Zufall, daß Lewinsky seine größten Erfolge außerhalb von Wien immer im protestantischen Norden errungen hat. Und damit stimmt es wiederum überein, wenn Lewinsky, der ein Mensch und Künstler von durchaus einheitlicher, geschlossener Weltanschauung ist, die moderne Schauspielkunst überhaupt als ein Produkt der Reformation betrachtet. »Unter den früheren Verhältnissen der Welt und des Lebens konnte eine moderne Schauspielkunst nicht entstehen. Es bedurfte dazu jener gewaltigen Bewegung der Wiedergeburt des Individuums als eines freien, entwickelten Wesens, das eine Welt für sich ist: der Reformation. Aus germanischem Boden sproßte der Genius, welcher Begründer, Vollender und ewiges Muster der neuen Zeit werden sollte: Shakespeare.«

Daß die Natur das Talent Lewinskys nicht eben mit besonderer Sorgfalt bekleidet und äußerlich ziemlich dürftig ausgestattet hat, ist ein bekannter Gemeinplatz, der zwar keine Widerlegung zuläßt, aber doch eine Einschränkung erfordert. Man darf nämlich nicht übersehen, daß auch sehr viele andere große Schauspieler, welche die Theatergeschichte nennt, mit nicht viel besseren äußeren Mitteln gearbeitet haben. Molières Figur war gewiß nicht ansehnlicher und gefälliger als die Lewinskys; freilich hat Molière bloß in komischen Rollen mit Erfolg gespielt. Aber auch Iffland, der in Weimar sogar als Egmont auftrat, war nicht

viel größer als Lewinsky, dessen kleine und nicht glücklich gebaute Figur freilich noch unter dem Druck unserer ungeheuer hohen Schauspielhäuser zu leiden hat. Wie Iffland besitzt auch Lewinsky einen interessanten Kopf, dessen einstmals sprichwörtliche, jedoch sehr übertriebene Häßlichkeit bald verschwand, als sich, nach den Tagen der Not, die Ecken abzurunden und nach und nach eine behagliche Fülle anzusetzen begann. Der nicht unfreundliche Ausdruck der Züge, durch die einstmals sehr lichten blonden Haare und die blaugrauen Augen unterstützt, wird erst durch das Spiel der Muskeln in das Gegenteil verwandelt. Dann legen sich finstere Falten über die Augen und um den Mund, die Augen nehmen einen drohenden Ausdruck an. Eine kräftige, nicht unschön geschnittene Nase, die besonders den Graubärten zustatten kommt, und ein fester entschlossener Zug um den Mund verraten Energie und Willensstärke, der ganze Kopf macht den Eindruck hoher Intelligenz. Ganz ohne sinnlichen Reiz ist auch das Organ, das voll, aber hohlklingend aus der Brust und dem Halse kommt und, wie bei vielen Zeitgenossen Dawisons, erst durch die Resonanz in der Nasenhöhle einige nasale Metallkraft zu erhalten scheint. Im übrigen aber besitzt Lewinskys Organ einen ziemlich bedeutenden Umfang und eherne Kraft, die durch die meisterhafte Behandlung im Laufe der Jahre noch zugenommen hat. Die eiserne Willenskraft Richards III., die zynischen Reden Franz Moors oder der rohe Kasernenton des Fähndrichs Jago kommen mit dieser Stimme wirksam zur Geltung, die einen breiten, derben und rauhen Charakter hat und der fein zugespitzten Sprache der Höflinge gerade entgegengesetzt ist.

Lewinsky ist von Laube als Nachfolger Dawisons ins Burgtheater gepflanzt worden, und nach dem durchschlagenden Erfolg seines Franz Moor hat er rasch im Laufe von nicht mehr als sechs Jahren das ganze Charakterfach in Besitz genommen. An den Franz Moor schlossen sich

zunächst der Reihe nach die übrigen großen Intriganten an, die anfangs den Kern seines Repertoires bildeten. Weislich hatte Laube den Franz Moor vorausgeschickt, weil hier wie in Richard III. die stiefmütterliche Ausstattung des Helden von seiten der Natur die Mängel des Künstlers vor dem Publikum in Tugenden verwandelte und ihm selber die vollste Unbefangenheit ließ. Der Franz Moor war Jahrzehnte hindurch Lewinskys berühmteste Rolle, seine Rolle κατ' ἐξοχήν, und umgekehrt Lewinsky der berühmteste Darsteller des Franz Moor. Im Gedächtnis der Gebildeten verwuchs der Künstler derart mit seiner Rolle, daß schon die Namen sich gegenseitig forderten: bei Lewinsky dachte man zuerst an Franz Moor und bei Franz Moor zunächst an Lewinsky. Für den Komödianten und Heuchler haben Dawison und später Mitterwurzer reichere Farben und Töne gefunden; Lewinskys Franz konnte man so leicht in die Karten schauen, wie dem jugendlichen Dichter der Räuber, der die geistige Überlegenheit seines Helden ja auch auf die Kurzsichtigkeit seiner Umgebung gebaut hat. Und die ganze Rolle war kein Schmuckkästchen brillanter Details, sondern wie bei Schiller in großen und einfachen Linien gehalten. Groß war dieser Franz Moor namentlich durch die wilde Energie des Willens und die fortreißende Leidenschaft, die bei dem jungen Lewinsky den Eindruck des Dämonischen machte. Ähnlich stand es auch mit dem dritten Richard, dessen eherne Willenskraft und brutaler Zynismus bei Lewinsky kräftiger zur Geltung kommt, als die Verstellungskunst des durchtriebenen Heuchlers. Nun ist es ja gewiß richtig, daß Lewinsky kein großer Verstellungskünstler ist; und namentlich im zweiten Akt, wo Richard sich am Hofe Eduards als Biedermann aufspielt, drastischere Mittel kaum zu entbehren sind. Von dem Vorwurf, den man dem Dichter des Franz Moor so oft gemacht hat, ist doch auch der Dichter von Richard III. nicht ganz freizusprechen, und man braucht nur einmal das Stück vom Standpunkt der Umgebung des Helden zu



LEWINSKY ALS FRANZ MOOR

(SAMMLUNG HOFRAT HUGO THIMIG)

lesen, um zu erkennen, wie auch Shakespeare ohne das Postulat der Blindheit nicht auskommt. Unmöglich also, alle Gaukelspiele des Helden hier dem Zuschauer wahrscheinlich zu machen; ein moderner Schauspieler wird viel überzeugender wirken, wenn er die Überlegenheit des Helden, wie Lewinsky, auf die Übermacht seines Willens und auf eine Art von suggestiver Wirkung gründet, die ja in der Szene mit Anna unbedingt gefordert ist und für welche die moderne Kunst ganz neue Farben und Töne besitzt. Den Jago spielt Lewinsky als rauhen und rohen Soldaten, zu dessen Handwerk der Mord gehört, der mehr aus angeborener Bosheit als aus doppelter Rachsucht die Leute gegeneinander hetzt, ohne sich um die Folgen zu kümmern.

Als Shylock hat er lange Zeit mit La Roche abgewechselt, der die komischen und die jüdischen Züge schärfer betonte, während Lewinsky die Rolle durchaus ernst und tragisch durchführte. Die rauhe Stimme und die behende kleine Figur kamen ihm bei den mohrischen Intriganten zugute: der Mohr im Fiesco und der Zanga gehören zu seinen besten Rollen. Die mannigfachen, einander widerstrebenden und zum Teil sogar widersprechenden Elemente, welche der Mephistopheles enthält, dieses halbe Dutzend Rollen gleichmäßig zu verkörpern und doch auch wieder zu einer einheitlichen Rolle zu verschmelzen, ist vielleicht nur Dawison ganz gelungen. Lewinsky, der auch hier den Geist der Verneinung keinen Augenblick hinter dem fahrenden Schüler, dem Kavalier oder dem Hagestolz verschwinden läßt, geht den einfachsten, aber auch sichersten Weg, der allein in den zweiten Teil hinüberführt, indem er die Mannigfaltigkeit der Details durch einen einheitlichen rhetorischen Vortrag bändigt, der den Dichter wohl nicht in allen Punkten ergänzt, aber ihm auch nichts Wesentliches schuldig bleibt. Alles in dem Mephistopheles läßt sich wirklich nicht spielen; manches kann bloß gesprochen werden.

Lewinskys Intriganten und Bösewichter waren immer am besten, wenn sie ihr Unwesen in der bürgerlichen Sphäre trieben, oder wenn sie, wie Michel Bourdon in Weilens nun vergessenem »Grafen Horn«, bäuerischen Stolz und Trotz mit ihrer Bosheit verbanden. Die von Iffland und Schiller aufgebrachten schurkischen Beamten und Bedienten sind ihm immer sehr gut gelegen und gelungen; sowohl der Amtmann in den »Jägern«, als der mausäugige Wurm und der ominöse »Wolf« in Gutzkows »Werner«. Nicht ganz auf der gleichen Höhe standen die Schurken im Salon und die Höflinge, die ihre Bosheit hinter weltmännischen Formen verstecken. Hier stand die Figur und das breite, derbe Organ, das keine Spitzen und Stacheln hat, der Glaubwürdigkeit oft störend im Wege. Den Marinelli hat Lewinsky eigentlich erst gelegentlich der letzten Aufführung (im Sommer 1898) leiser angefaßt und feiner ausgeführt, ein schöner Beweis für seine Entwicklungsfähigkeit und sein rastloses Studium. Der Antonio im »Tasso«, den ich nur aus den Urteilen anderer kenne, und Carlos im »Clavigo« werden von Lewinsky natürlich nicht als Intriganten aufgefaßt; aber in seiner Verkörperung und Darstellung unterschied sich doch der Carlos nur sehr wenig von dem Marinelli, und an die gute Meinung dieses Weltmenschen konnte man nicht glauben; da die Freundschaft für Clavigo nicht recht warm fühlbar wurde, suchte man hinter seinem Handeln immer ein geheimes egoistisches Motiv. Besser steht es mit dem hageren Cassius, dessen Liebe zu Brutus doch nur aus dem gemeinsamen Haß gegen Cäsar sprießt. Auch im Lustspiel hatte sich Lewinsky mit den Intriganten abzufinden: der trockene Guatinara in der »Königin von Navarra« lag ihm näher als der lustige Perin in »Donna Diana«, der sich neben Baumeisters humorsprühender Gestalt auf die Dauer nicht behaupten konnte. An die Intrigants grenzen nahe die Diplomaten an, die auch meistens die Gegenspieler des Helden, mitunter auch bloß dankbare Episoden sind. Unter

den Episoden hat Lewinsky vorübergehend den Questenberg und den Wrangel gespielt, am liebsten aber den ernsten und schweigsamen Oranien, den schlauen Beobachter des politischen Schachspieles, dessen warme Empfindung für Egmont sich erst in seinem letzten Ausruf verrät. Der kühle, ja kalte Vertreter des politischen Prinzips und der Staatsräson war Lewinsky als Burleigh in Schillers und Laubes Dramen und als Herzog Ernst in Hebbels »Agnes Bernauer«. Dagegen spielen bei dem Octavio Piccolomini wieder persönliche Motive heimlich mit, und nicht an der Auffassung, aber an der Verkörperung der Gestalt liegt es, daß die Grenze zwischen dem weltklugen Mann und dem Intriganten nicht deutlich genug sichtbar wird. Philipp den Zweiten hat Lewinsky, ohne die lautlose Majestät, die Mitterwurzers historische Gestalt auf Schritt und Tritt begleitete, zweifellos mehr im Sinne des Dichters gespielt, dessen Helden gern kräftig auftreten und starken Worten nicht abhold sind. Auch im Lustspiel fielen Lewinsky der Diplomat Pitt und die schweigsamen Engländer zu.

Außer mit diesen großen Rollen hat Lewinsky sogleich bei seinem Eintritt ins Burgtheater mit kleinen episodischen Sprechrollen große Erfolge erzielt, die sich den Botenberichten in dem antiken und französischen Drama vergleichen lassen. Die Schlachtenschilderungen Raouls in der »Jungfrau von Orleans« oder des Kriegers in »Macbeth«, die Schilderung des wilden Räuberlebens durch den Soldaten in der »Ahnfrau«, die Rede des Schauspielers vom rauhen Pyrrhus im »Hamlet«, Ottokars von Horneck »Preis von Wien«, der Fluch des Herolds auf Jason und Medea, der Botenbericht Theramens in der »Phädra« — jede dieser Nummern galt den Wienern als ein Kabinettstück der Redekunst, das man gehört haben müßte. Nur ungern haben sie ihn darum später die meisten dieser Rollen abgeben sehen, als ihn mehr das Bedürfnis des Burgtheaters als die Jahre nötigten, in diesen Stücken an-

dere Rollen zu übernehmen. Ein Stück Lewinsky schien mit ihnen verloren zu sein.

Zum Unterschied von dem Liebhaber ist das Fach des Charakterspielers an kein Alter gebunden, und so gehörten die Greise von jeher in das Repertoire Lewinskys, schon zu der Zeit, als er selber noch blutjung war und neben dem 70jährigen Akiba noch den halbwüchsigen Reitersjungen Georg im »Götz« spielte. Sie durften nur keinen grundgütigen oder gar schwachen Zug haben — sonst hat er Greisenrollen in allen Schattierungen gebracht. Am besten wohl die ernsten und strengen Alten: der eiserne Vertreter des bürgerlichen Ehrbegriffes, der Meister Anton, und der alte Attinghausen, der den Neffen zu seiner Pflicht gegenüber dem Vaterland ruft, lagen ihm näher als der weichere Musikus Miller. Unter seine besten Rollen zählt Lewinsky den keifenden Gaunt in »Richard II.« und besonders den beständig räsonnierenden Kaiser Rudolf II. von Grillparzer; überhaupt lagen ihm die übellaunigen und brummigen Alten Grillparzers gut, sogar den verdrossenen Dichter selber hat er in einem wirksamen Festspiel von A. Berger lebensgetreu vergegenwärtigt. Auch die überlegene Weisheit des Alters liegt mitten im Bereich seiner Kunst; mag er als Menenius oder als Lord Chatham (in Laubes »Statthalter von Bengalen«) auf das politische Treiben von oben herabschauen oder als weltweiser Kant die Schwächen der Menschen belächeln, oder sich als schopenhauernder Alter vom Berge aus Liebe zur Menschheit in Haß gegen die Menschen verhärten. Auch im Nathan hat Lewinsky, im Gegensatz zu Sonnenthal, der in dem Weisen zugleich den Gütigen sieht, stärker die Weisheit betont, die über dem Welttreiben steht und nur einmal in der Erinnerung den alten Schmerz wieder aufleben läßt, dessen goldene Frucht eben diese Weisheit war. Auch im Salon hat Lewinsky Greise, die Ehrfurcht einflößen oder Scheu erregen, mit Vorliebe und Glück gespielt, z. B. den alten Düval in der »Kameliendame«.

Meistens sind ja auch mit diesen Rollen große rhetorische Aufgaben verbunden; aber auch die kleinen und anspruchslosen Rollen der alten Vertrauten und der treuen und strengverschlossenen Diener hat er immer gern gespielt, wie den Waitwell in der »Miß Sara Sampson« oder den Alain im »Verarmten Edelmann« oder den von Schlenther mit Recht gerühmten Buchhalter Planus in »Fromont und Risler«.

Mit den Greisenrollen stehen wieder die zahlreichen Kirchenfürsten in Verbindung. Zu dem Herzog Ernst, der den strengen Staatsbegriff vertritt, bildet der Oberpriester das Gegenstück, welcher der kirchlichen Satzung zu Liebe Heros Lampe auslöscht. Ernste, aber ehrliche Züge trägt auch der wahrheitsliebende Bischof in »Weh dem, der lügt«. Nun folgen aber die intrigenspinnenden Kirchenfürsten, die den Purpur mit Blut beflecken und im Kampf mit dem eigenen Gewissen enden: zuerst der ehrgeizige Winchester, dem Lewinsky freilich nicht die dominierende Erscheinung Mitterwurzers geben konnte; später kam der Bischof in Ibsens »Kronprätendenten«, der alles um sich her klein machen will, weil er selber kein Riese ist. Endlich die Füchse im Schafpelz, die Bösewichter in der Maske der Frommen: der heuchlerische Tartuffe bei Molière und sein Urbild La Roquette bei Gutzkow. Die schlichte Einfalt gläubiger Seelen war Lewinsky nicht unerreichbar, wie sein Bruder Martin im »Götz« und sein Michel Perin bewiesen haben; aber sie lag schon auf der Grenze, die sein Gebiet von dem des alten La Roche trennte; den Klosterbruder im »Nathan« hätte er nicht spielen können. Dagegen bildeten die Eiferer und Zeloten wiederum eine besondere Gruppe, die Lewinsky, jung und alt, in allen Kostümen mit Kraft und Leidenschaft gespielt hat. Neben dem jüdischen Fanatiker Jojakim steht hier der römische Jüngling Lätorius (in Wilbrandts »Grachus«) und der zeternde Pastor in den »Deutschen Komödianten«; auch der schwarzgallige Vater der Jungfrau von Orleans

und der Waffenschmied von Heilbronn gehören zum Teil hieher. In dem Rabbi Akiba dagegen erscheint die Verfolgungssucht der Zeloten und die Weisheit des Patriarchen, der über ganze Menschengeschlechter hinwegsieht, mehr im Lichte des Humors und einer gutmütigen Ironie. Und endlich der überkluge Bruder Lorenzo, welcher der raschen Jugend so streng ins Gewissen zu reden weiß und alles so bedächtig und voraussichtig ins Werk gesetzt zu haben glaubt, während das Schicksal die Fäden zuletzt ganz anders lenkt. Sogar wo es sich um eine bloße Predigt oder um ein Gebet handelte, welche einen tieferen Eindruck nicht verfehlen durften, mußte Lewinsky eintreten, der die unbedeutende Rolle des Kaplans in Hebbels »Nibelungen« nicht verschmäht hat.

Schon das Ende des Winchester und des Bischofs in den »Kronprätendenten« führt tief in das pathologische Gebiet hinein, auf welchem Lewinsky zwar nicht so gern wie Mitterwurzer, aber doch oft genug geerntet hat. Als er vor 30 Jahren den Didier von Berton spielte, einen alten Naturforscher, der heimlich ein junges Mädchen liebt und, als er sie entsagend dem jungen und glücklicheren Nebenbuhler verlobt, einen Anfall von Tobsucht hat: damals war die medizinische Treue, mit der Lewinsky den von Haus aus als hastig und nervös aufgefaßten Gelehrten durch alle Stadien der Erregung bis zum Ausbruch der Krisis führte, etwas ganz Neues und auf dem Burgtheater sogar ein Wagnis; heute würde das Stück des Franzosen, das mit der Heilung und Entsagung des Helden schließt, einem modernen Schauspieler kaum mehr die Gelegenheit bieten, im pathologischen Genre so weit zu gehen, als unvermeidlich erscheint. Bald darauf hat Lewinsky in Mosenthals »Isabella Orsini« den nervenkranken, in seiner Fieberhitze beständig nach Eis verlangenden Großherzog gespielt, an dessen Stelle uns ein moderner Dichter resolut einen Rückenmarksleidenden vorführen würde. Auch mit Karl VI. von Frankreich, den Dingelstedt so keck in Shakespeares

»Heinrich V.« hineingedichtet hat, steht es im Kopf nicht ganz richtig: er hat im zweiten Akt Augenblicke des dumpfen Brütens und Sichselbstverlierens, die aber im letzten Akt, wo er als ganz gesunder Heiratsvermittler und klugrechnender Brautvater erscheint, so vollständig verschwinden, daß sich das Interesse an der ganzen Figur in Dunst auflöst. Einen unsäglichen Fleiß und ein tiefgründiges, aus der edelsten Begeisterung sowohl für den Dichter als für seine Gestalt quellendes Studium hat Lewinsky dem Cardillac in Otto Ludwigs »Fräulein von Scudery« gewidmet, den er durchaus für die Bühne gewinnen wollte. Es war nicht die Schuld des Darstellers und auch nicht die des Bearbeiters, daß ihm das Wagnis mißlungen ist, denn in Berlin hat eine andere Bearbeitung mit Mitterwurzer ebensowenig Erfolg gehabt. Nicht bloß die mangelhafte Ökonomie des Stückes, auch die pathologische Figur des erblich belasteten mörderischen Goldschmiedes, die eine eingehende Motivierung erfordert, wie sie wohl der Novellist, nicht aber der Dramatiker geben konnte, hat daran die Schuld. Eine sehr feine humoristische Leistung auf diesem Gebiete hat Lewinsky noch vor zwei Jahren mit dem schwachsinnigen Kalifen von Fulda geboten.

Noch unter Laubes Direktion hat Lewinsky den Weg von der Anfängerschaft bis zur Meisterschaft zurückgelegt, und um die Zeit von Laubes Abgang, Ende der sechziger Jahre, stand er auf dem Höhepunkt seiner Wirksamkeit und seines Ruhmes. Wie in einem vielstimmigen Orchester, das als ein Ganzes wirkt, dennoch einmal das eine, dann das andere Instrument die führende Stimme übernimmt, so hat auch das Burgtheater, das den Kultus einzelner Gottheiten nicht kennt, dennoch Zeiten gehabt, in denen sein Schwerpunkt in Lewinsky oder Sonnenthal oder Baumeister lag. Um jene Zeit stand Lewinsky obenan. Anschütz und Wagner waren tot, die hohe Tragödie auf vier Augen gestellt: auf Lewinsky und die Wolter. In einer Zeit, wo der Heldenspieler und der Heldenvater fehlten, durfte Le-

winsky auch als Hamlet und als Lear herausrücken. Seinen Hamlet gebe ich willig preis, und wenn Lewinsky später (der erste und einzige Fall!) den gesuchten und gekünstelten, durch den klaren Inhalt und Wortlaut der Dichtung leicht zu widerlegenden Auslegungen moderner Kritikaster das Wort geredet hat, die den Schauspieler nur in die Irre führen können, so schreibe ich die Schuld nur jenem Mißerfolg zu, den der Künstler damals erlebt hat und erleben mußte, weil ihm für die Hamletrolle alle natürlichen Bedingungen fehlten. Ganz anders dagegen urteile ich über seinen Lear, den Lewinsky leider auch nur einmal gespielt hat, wenigstens im Burgtheater, das an ihm dafür einen unübertrefflichen Darsteller des Narren besitzt. Nun ist noch nirgends ein fertiger Lear gleich beim ersten Versuch vom Himmel gefallen; und gewiß war Lewinsky, ehe Sonnenthal für die Rolle reif wurde, vor allen den fragwürdigen Gästen und ehrenwerten Kollegen (Förster und Hallenstein) berufen, den Lear zu spielen, für den er die vollendete Technik der Rede und die Kraft der Leidenschaft mitbrachte. Auch in seiner einzigen Liebhaberrolle ist Lewinsky in dieser Zeit aufgetreten: der liederreiche Gringoire, der sich nicht durch sein ausgehungertes Äußere, sondern durch seine Kunst und durch sein die Not der Armen mitfühlendes Herz die Braut erwirbt, war eine Lieblingsrolle des jungen Lewinsky. Unter den eigentlichen Helden war er physisch nur einem einzigen gewachsen: dem kleinen Prinzen Eugen, den er porträtähnlich in der unmittelbaren Nachbarschaft des Monumentes zweimal dargestellt hat: im »Tag von Oudenarde« von Weilen und in dem Schauspiel von M. Greif.

Dingelstedt brachte zuerst Mitterwurzer nach Wien, dessen bedeutendes, bei aller Verschiedenheit ihrer natürlichen Anlagen und künstlerischen Überzeugungen von Lewinsky stets hochgeschätztes, damals aber noch in voller Gärung befindliches Talent sich in den großen Rollen, die ihm Lewinsky bereitwillig abgetreten hatte, vor dem an

der Tradition festhaltenden Publikum des Burgtheaters noch nicht behaupten konnte. Lewinsky blieb also im Besitz der großen alten Rollen, aber es kamen wenig neue Aufgaben hinzu. Erst nach dem Tode des alten La Roche erfuhr sein Repertoire eine Erweiterung nach einer Richtung, die auch innerlich den Schwerpunkt seines Talentes leise verrückte. Denn es wäre Stumpfsinn, wenn man behaupten wollte, daß die Jahre spurlos an Lewinsky vorübergegangen sind. Haben sie ihm auch nichts an Kraft und an Wert rauben können, so hat doch seine künstlerische Physiognomie eine leise Veränderung erfahren. Wenn das Dämonische in ihm nicht mehr mit dem ganzen Feuer der Jugend wirkte, so kam dafür ein gewisser Humor heraus, mit dem es nach Lewinskys eigenem Bekenntnis einstmals recht zweifelhaft stand. Eine ganz ähnliche Entwicklung, freilich mit viel größerer Spannweite, hat im vorigen Jahrhundert Iffland durchgemacht, der auch als Franz Moor begann, das Dämonische aber mit der Zeit ganz aus dem Auge verlor und in humoristischen Rollen zuletzt sein eigentliches Feld fand. Soweit geht Lewinsky freilich nicht mit, und sein Schwerpunkt liegt noch immer im Ernst, wenn auch nicht mehr ausschließlich im Ernst. Die ersten Rollen, die er aus der Erbschaft La Roches übernahm, sind ihm sauer genug geworden und machten den Eindruck eines recht gekünstelten und erzwungenen Spaßes. Ohne einen gewissen Grad trockenen und passiven Humors kommt ja auch der Intrigant und Charakterspieler nicht aus. Als Haman in Grillparzers »Esther« und noch mehr als Geiziger hatte Lewinsky sogar schon drastische komische Wirkungen erzielt. Mit dem rohen, aber gutmütigen Just und dem brummigen Weiler hatte es nicht viel Schwierigkeiten, wenn der Nachfolger auch ein paar Schritte hinter dem Meister zurückblieb. Nun ging es in La Roches eigentliche Domäne; es folgten der Polonius im »Hamlet«, der Junker Streithorst im »Landfrieden«, der geadelte Kaufmann, der König im »Schach dem König«, der

Marschall in »Lady Tartuffe«, der Graf in den »Magnetischen Kuren«. Hat Lewinsky in allen diesen Rollen La Roche auch nicht entfernt erreicht, dessen eigentliche Stärke ebenso auf der Seite des Komischen als die Lewinskys auf der Seite des Tragischen lag, und hätte manche Rolle von La Roche, wie z. B. der alte Cantal im »Fabrikanten«, Baumeister entschieden näher gelegen, so hat sich unser Jubilar doch bis heute in diesem Repertoire behauptet. Um so besser, je stärkere und drastischere Mittel eine Aufgabe verträgt; denn das Komische geht ihm nicht so leicht und fein von der Hand, wie dem Altmeister La Roche, er bedarf eines kräftigen Einsatzes. Darum sind die komischen Rollen, die sich dem Charakter des Buffo nähern, seine besten: der Geizige, der eingebildete Kranke, der Vater der Widerspenstigen, Pasquinot in den »Romantischen«. Am wenigsten geglückt ist ihm der Meister Adam im »Zerbrochenen Krug«, eine der unvergeßlichsten Rollen von La Roche.

Auch in den ernsten Väterrollen ergab sich durch den Tod von Emil Franz und den Abgang Försters in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre für Lewinsky ein kleiner Zuwachs. Den Winchester vertauschte er um diese Zeit mit dem Lordprotektor, den Burleigh mit dem Shrewsbury, den Kaplan mit dem Markgrafen Rüdeger — er tauscht also warm und edel empfindende Greise gegen kalte und dämonische Charaktere ein. Aber mit den weicheren Alten, wie Michonnet oder wie der Musikus Miller trotz aller Grobheit ist, hatte er wenig Glück. Und aus dem Erbe Gabillons, dessen Rollen Lewinsky physisch meist zu hoch hingen, hat er bis jetzt nur ein paar Nebenrollen überkommen. Ergiebiger war für ihn das Bauernstück Anzengrubers, dem Direktor Burckhard seit 1893 ab und zu das Burgtheater eröffnete, und für das Lewinsky nicht bloß durch seine Mittel geeignet, sondern auch schon vorgeschult war. Hatte er einst den Knecht Henning in seiner ersten, der Intrigantenperiode, zu sehr auf den Bösewicht hinausgespielt, so war doch in dem zerlumpten Mathias

im »Sonnwendhof« der rechte Ton getroffen, und der Müller Reinhold, noch mehr der brummige Weiler waren echte Gestalten aus dem Bauernleben. Freilich, der Sprung vom Mathias zum Wurzelsepp, den Lewinsky zuerst 1874 in einer Wohltätigkeitsvorstellung spielte, war ungefähr so groß, wie der von Mosenthal zu Anzengruber. Der sinnfälligste Unterschied lag in dem Gebrauch des Dialektes, und es gab genug Leute, die dem hochdeutschen Interpreten der Klassiker den Dialekt von vornherein absprachen. Aber Lewinsky ist so gut ein Wiener Kind wie Anzengruber, dem die feineren Abstufungen der Gebirgsdialekte ganz fremd waren; und jeder, der unseren Lewinsky auch nur von weitem kennt, weiß, daß ihm der Dialekt nichts Fernliegendes, sondern etwas recht Vertrautes ist. Wenn er gemütlich ist oder wenn er bös wird, verfällt er unwillkürlich und unbewußt in den Dialekt. Wenn dennoch auch schärferen Beobachtern die Sprache des Gebirges aus seinem Munde fremdartig entgegenklingt, so liegt das weniger an der Sprache als an dem Organ. Der Dialekt fordert frische, helle und reine Töne, die dumpfe und hohle Klangfarbe widerstrebt ihm. Wir geben auch willig zu, daß der Wurzelsepp von Lewinsky den von Swoboda, sein Meineidbauer die gewaltige Leistung des alten Rott nicht erreicht hat, und daß auch Martinelli ihm in manchen Rollen von Anzengruber überlegen ist, wie das von den Spezialisten des Bauernstückes nicht anders zu erwarten ist, das im Burgtheater immer nur einen bedingten Platz und eine beschränkte Pflege findet. Denn erst zwanzig Jahre nach dem Wurzelsepp hatte Lewinsky hier Gelegenheit, den Meineidbauer, den Eisner in »Stahl und Stein« und den Grillhofer im »G'wissenswurm« zu spielen. Im Rahmen des Burgtheaters, das wohl niemals alle Konsequenzen des Bauernstückes wird ziehen können, hat Lewinsky geleistet, was möglich und nötig war.

Auch die allerjüngste Periode, die Zeit des Naturalismus, hat ihn nicht müßig gefunden. Hat er auch nicht wie

Mitterwurzer, den er im modernen Stück den Vortritt lassen mußte, den neuen Stil gesucht und gefunden, so hat er doch sein Talent mit Glück in den Dienst der neuen Schule gestellt. Ibsen hat ihm außer dem Bischof in den »Kronprätendenten« noch den Bürgermeister Stockmann, bei dem Lewinsky an die älteren Realisten und Zyniker anknüpfen konnte, die nicht an die Macht der Ideen glauben, und den geheimen Sünder, den Großhändler Werle, geliefert. G. Hauptmann verdankt er außer wertvollen komischen Episoden im kleinbürgerlichen Genre (Baumeister Seifert im »Kollegen Crampton«, Dorfschneider im »Hannele«) den grotesken Nickelmann. In Sudermanns »Schmetterlingsschlacht« hat er noch kürzlich, ich weiß nicht mit welchem Erfolge, den kranken Baumeister abgelöst. Seine letzte Rolle vor dem Jubiläum war eine Figur aus dem vollen Wiener Leben, der verbummelte Beamte in Davids »Neigung«, ein vermeintliches Erfindergenie, das Lewinsky in einer vielleicht ein bißchen zu tief gegriffenen, aber charakteristischen Wiener Maske spielte und reich mit Lokaltönen ausstattete. Wenn unser Jubilar zum silbernen Jubiläum den Franz Moor, zum goldenen aber den Bischof von Ibsen gespielt hat, so wollte er damit andeuten, daß er mit der Zeit fortzuschreiten gewillt sei.

Schon aus dieser knappen Skizze, welche nur einen Bruchteil von den ungefähr 300 Rollen berücksichtigen konnte, die Lewinsky seit seinem Eintritt ins Burgtheater gespielt hat, wird man ersehen haben, daß der Jubilar nicht zu den Invaliden gehört, sondern heute noch fest in Reih' und Glied marschiert, noch dazu als Flügelmann. Bedenkt man dann die Unmasse von kleinen, aber wichtigen Rollen, die man am Burgtheater gewohnt ist, von ihm spielen zu sehen, so erkennt man, wie innig er mit dem Institut verwachsen ist, das heute kein unentbehrlicheres und notwendigeres Mitglied besitzt als ihn und ohne Lewinsky einfach nicht zu denken ist. Darum müssen wir das Jubiläum neuerdings vertagen, auf unbestimmte, hoffentlich recht ferne Zeit.

LUDWIG GABILLON.

(1825—1896.)

[1897.]

Ludwig oder (wie er sich wohl in dem Bestreben, seinen Taufnamen mit der zweifellos französischen Form des Zunamens in Einklang zu bringen, in jüngeren Jahren nannte) Louis Gabillon steht als ein scharf markierter Charakterkopf mit freundlichen und offenen, entschieden männlichen Zügen in der stolzen Galerie von darstellenden Künstlern, über die das Burgtheater seit dem Eintritt Laubes gebot. Seine Anfänge außerhalb des Burgtheaters bedeuten nicht viel. Nirgends, so viel ich sehe, hat er vorher eine entscheidende Anregung oder Richtung erfahren; und auf neun kurze Wanderjahre, die ihm Gelegenheit gaben, sich auf mittleren Bühnen (Rostock, Oldenburg, Schwerin, Kassel und Hannover) so sicher zu spielen, daß Emil Devrient den Fünfundzwanzigjährigen schon für sein Gastspiel in London brauchen konnte, folgten bei ihm erst die rechten Lehrjahre, als ihn Laube, durch glänzende Mittel stets leicht bestochen, in das Burgtheater einführte. Ihm hat Gabillon nahezu ein halbes Jahrhundert lang, von 1853—1895, angehört, und in diesen 42 Jahren mit außergewöhnlichem Fleiß, den ihm schon das von Jugend auf mühsame Erlernen des Textes in erhöhtem Maß zur Pflicht machte, nahezu vierthalbhundert (bis 1893 ungefähr 320) Rollen gespielt, von denen er mehr als die Hälfte für das Burgtheater ganz neu geschaffen hat. Von diesen Rollen sind kaum mehr als halbes Dutzend dankbare Titelrollen, und

selbst diese gehören der ersten und der mittleren Periode an. Später ist Gabillon nie mehr als Protagonist aufgetreten. Zu einem Teile aus rühmlicher Selbstbescheidung, die ihn hinderte, sich in den Vordergrund zu drängen; denn Rollen wie den Falstaff oder den Wallenstein hätte er wohl ein Anrecht gehabt zu erlangen oder zu behalten. Zum anderen Teil freilich auch aus einer Beschränkung seines Talentes, die ihn hinderte, allein ein ganzes Stück zu tragen. In den weiten Gesichtskreis seiner sehr scharfen Beobachtung und stets wahrhaftigen Darstellung fiel zunächst das, was sich äußerlich in Bild und in Farbe sichtbar verrät: die Hantierungen und die Gebärden der Jäger und der Schiffsleute, der Krieger, der Raufer und der Fechter hatte er, selber ein Meister in allen diesen Stücken, mit dem Scharfblick des sachverständigen Kenners beobachtet und mit der Treffsicherheit des Jägers aufs Korn genommen. Alles, was körperlich und geistig über die durchschnittliche Menschengröße hinausstrebte, gewann ihm ein erhöhtes Interesse ab: ein warmes gemütliches, wenn es echt, und ein humoristisch ironisches, wenn es entweder bloß unbewußte oder bewußte Renommisterei war. Und wie es der baumlange Mann liebte, sich im Vollbewußtsein seiner Kraft zu dehnen und zu strecken; wie er in der Konversation mit besonderer Vorliebe, halb aus künstlerischem Drange und halb aus dem Bedürfnis heiterer Selbstironie, Jägerlatein redete und den Münchhausen spielte (der er gar nicht war, denn das Durchschautwerden gehörte zu seiner Absicht und den hätte er für seinen undankbarsten und schlechtesten Zuhörer gehalten, der ihm von Anfang an nur ein Wort geglaubt hätte) — so hat er auch als Künstler alles, was sich über Lebensgröße ausstreckte, ernst oder parodistisch mit unerreichter Meisterschaft dargestellt und hier eine unausgefüllte Lücke in der deutschen Schauspielerwelt zurückgelassen. Denn wie seine Kunst weniger auf der Verleugnung seiner Person, der Verstellung, als auf der Darstellung seiner Persönlichkeit beruhte, so war sie auch nicht übertragbar und nicht

imstande, Tradition zu bilden oder Schule zu machen. Unzählige Rollen, denen es in der Dichtung, besonders im modernen Gesellschaftsstück, ganz an unterscheidenden Zügen fehlte, haben durch Gabillon erst eine äußere Physiognomie und eine interessante Erscheinung erhalten. Starke gemütliche Wirkung war ihm nicht unerreichbar, wie der wilde Aufschrei des alten York gegen die tigerherzige Schlächterin seines Kindes gezeigt hat. Aber was dem lauten Ausbruch im Innern vorausging, das stille Vorbereiten und allmähliche Steigern der Affekte, die innerliche Motivierung der Charaktere, lag mehr im Bereich seiner Intelligenz, als seiner Kunst; und vollends mit Charakteren, die der Dichter unbestimmt gelassen oder problematisch gehalten hatte, dort also wo Mitterwurzer zu bohren anfing, wußte er, wie besonders sein Julius Cäsar gezeigt hat, wenig anzufangen. Er bedurfte scharf umrissener Außenlinien; und nur was als Gestalt deutlich vor ihm stand, das verstand er aus seinem Innern zu speisen. Charaktere ohne einen gewissen Grad von Aufrichtigkeit, Geradheit und Ehrlichkeit (nicht die dumpfe und geistlose, sondern die sich gegebenen Falles auch mit Spott und Ironie zu behaupten weiß), und besonders Charaktere ohne physische Kraft und Mut gelangen ihm nur ausnahmsweise, nach dem Gesetz des Kontrastes, das man bei allen Künstlern, am meisten aber bei den darstellenden, in Rechnung zu ziehen hat. Denn jeder bedeutende Schauspieler, der es zur Meisterschaft gebracht hat, besitzt eine Anzahl besonders von episodischen Rollen, die er nicht aus dem Mittelpunkte seines Talentes, sondern rein künstlerisch mit den Mitteln der Technik zu bestreiten imstande ist. Wie sehr aber gerade unserem Gabillon diese äußeren Mittel zu Gebote standen und wie mannigfaltig sich seine so festbestimmte Individualität auf Grund dieser reichen Mittel gestaltete, das wird sogleich nach allen Seiten deutlich werden.

Ein Brustbild aus Gabillons jüngeren Jahren zeigt nicht bloß regelmäßige, sondern auch feine, fast weiche Züge.

Es liegt eine leichte Wolke von Schwermut darüber, die sich aus der ungewöhnlich herben Kindheit des Künstlers genügend erklärt. Denn der unverwüstliche Frohsinn wurde nicht dem Kind in die Wiege gelegt; ihn hat sich der Jüngling, um aufrecht zu bleiben, selbsttätig erworben. Und so ist auch den Zügen zwar die Regelmäßigkeit geblieben, aber sie haben einen knochigeren und kräftigeren, fast militärischen, immer aber freien und frohen, heiteren und offenen Ausdruck angenommen. Ebenso ruhte auch die hohe und zeitlebens schlanke Figur auf kräftigen Knochen, Nerven und Sehnen; sie war massiv ohne Schwerfälligkeit, und bei aller Festigkeit überaus biegsam und elegant. In dieser Verbindung von Wucht und Leichtigkeit finde ich das eigentliche Kennzeichen unseres Künstlers. Etwas Aufstrebendes (die Franzosen haben dafür das Wort *élan*) lag in seinem ganzen Wesen und offenbarte sich in der Sprache wie in dem Gange. Von Natur schon auffallend durch die Länge, schien er immer noch über sich selbst hinausstreben zu wollen, wie er auch auf der Bühne gern den Kopf kühn ins Genick warf. Er ging wie einer, der einen hohen Berg zu besteigen vor hat; mit weitmächtigen Schritten und etwas eingebogenen Knien. So liebte er es auch, wenn er allein auf der Szene oder im Vordergrunde stand, die schmale Bühne des alten Burgtheaters mit mächtigen Schritten zu durchqueren; und wenn ihm dann die erste Proszeniumsloge nur zu bald Halt gebot, setzte das linke Bein schon zur Bewegung nach der entgegengesetzten Richtung ein, während der Körper auf der Sohle des rechten Fußes eine rasche und leichte Drehung machte. Für ihn gab es keinen Stillstand, wenn er einmal in Bewegung war. Er ist darin der gerade Gegensatz zu Baumeister, der sich möglichst wenig Bewegung zumutet.

Und wie in der Bewegung, so schien er auch im Ton immer auffliegen zu wollen. Die meisten, die sich in dem, gar nicht schweren, Kunststück versuchen, seine ausgeprägte Sprechart zu kopieren, nehmen doch immer unwill-

kürlich den Ton zu tief und den Mund zu voll. Das macht, sein Organ besaß eine solche Kraft und Fülle, einen so männlichen Ton, daß sie den meisten nur mit sehr viel Anstrengung und in der tiefsten Lage erreichbar sind. In Wahrheit war seine Stimme kein besonders tiefer Baß, und er bewegte sich sogar mit Vorliebe in der höheren Lage, die (ich glaube an unbewußten Einfluß Dawisons) durch einen, am deutlichsten beim Vokal a bemerkbaren nasalen Ansatz eine angenehme, keineswegs verletzende Schärfe erhielt und zur feineren und leiseren Pointierung ebenso wie zu Ironie und Sarkasmus geschickt wurde, während die Fülle und Breite der tieferen Lage Kraft und Biederkeit mühelos und unaufdringlich zum Ausdruck zu bringen verstand. Gabillons Organ besaß nicht den Zauber seelischer Tiefe oder innerer Wärme, der oft auch unschönen Stimmen eigen ist. Aber es war, schon rein physisch betrachtet, ein herrliches Instrument, und von dem Besitzer vortrefflich ausgebildet. In freiem und offenen Ansatz, voll aber nicht dick, strömten die reinen metallenen Töne aus der Brust heraus; nichts kam aus der Kehle, nichts blieb im Gaumen oder zwischen den Zähnen stecken. Er konnte in den Saal hinein schmettern, ohne sich und die Zuhörer anzustrengen oder zu ermüden. Und wenn Frau Zerline auch noch spät einmal gegen das Zuviel des »lauten Organes« einen Einspruch machen muß, so verstand es ihr Mann doch auch mit unterdrückter oder verstellter Stimme zu spielen. Seine Zecher grölten in tiefen, rauhen und vom Weine heiseren Tönen; manche Charakterrollen, ernste wie den Caligula und komische wie den Lindenschmied im »Erbförster«, spielte er ganz dünn und hoch aus der Fistel heraus, mit doppelter Wirkung auf ein Publikum, das seine kräftigen Stimmittel kannte und erstaunt vermißte.

Das was ich oben den Elan genannt habe, trat namentlich in der höchst eigentümlichen Sprechweise hervor, die Gabillon mit seiner Frau gemein hatte. Ich glaube nicht

zu irren, wenn ich dieser unvergeßlichen und einzigen Frau, die ihrem Mann nicht an Herzen, aber an Geist und wohl auch an Kunst überlegen war, einen sehr bedeutenden Einfluß auf den Gatten zuschreibe. Hier, in der Sprechweise, ist mir weiblicher Einfluß aus zwei Gründen wahrscheinlich. Erstens findet sich diese Art am häufigsten bei Frauen, besonders bei solchen, die ihren eigenen Kopf und einen männlichen Willen haben; die Dichterin Mariott zum Beispiel besitzt sie gleichfalls. Zweitens aber erklärt sich mir ihre Entstehung bei Frau Zerline leichter aus den natürlichen Bedingungen als bei ihrem Manne. Frau Gabillon besaß ein viel zarteres und schwächeres Organ und sie war genötigt, namentlich in der Tragödie, den Mund etwas voll zu nehmen. Das ist es, was man ihr oft, und in früheren Zeiten vielleicht nicht ganz ohne Grund, als falsches Pathos zum Vorwurf gemacht hat. Der Nachdruck oder Akzent, den sie auf eine Silbe legte, kostete sie mehr Kraft und Mühe, als einem anderen mit dem »lauten Organ«. Es war nur eine natürliche Folge, daß die geistvolle Frau, die außerdem nach scharfen Pointen strebte, sich mit besonderer Kraft auf die betonten Silben legte und über die unbetonten möglichst leicht hinwegzukommen strebte. Nicht als ob sie etwa in den Stimmtälern physisch unverständlich geworden wäre oder gar die feinere Nuancierung des Sinnes durch Abstufung der Akzente hätte vermissen lassen! Das wird niemand ihrem Mann und noch weniger ihr selber vorwerfen dürfen. Nur um eine Eigentümlichkeit im Tempo der Rede handelt es sich. Die Gabillons liebten es nämlich, auf der betonten Silbe auffallend lang zu verweilen und dann sehr leicht und elegant, aber immer deutlich über die weniger betonten Silben hinwegzueilen, bis ein neuer Gipfel Aufenthalt bot usw. Diese Sprechweise ist den Franzosen eigen, und wie Gabillon, der kerndeutsche Mann, einen französischen Namen trug, so hatte er auch den Elan der französischen Sprechweise. Im Deutschen fällt sie auf und sie kann hier einmal der natürliche Ausdruck eines

geistig aufgeweckten Wesens sein, das andere Mal aber auch sehr künstlich und affektiert erscheinen. Darum eignet sie sich auch sehr gut zur parodistischen Übertreibung; ich erinnere nur an die unnachahmliche Weise, in der Frau Gabillon in den ersten Worten der Beatrice: »Nun, Signor Benedikt, wie viele Feinde habt ihr denn aufgefressen«, wobei der ganze Nachdruck auf das Wort »aufgefressen« fiel, ihrem Gegenspieler den Handschuh hinwarf. Man kann sich aber denken, welche Wirkung dieses Ehepaar als Benedikt und Beatrice hervorbringen mußte, wenn sie beide auf denselben und noch dazu auf einen ganz besonderen Ton gestimmt waren, auf einen Ton, der zudem etwas Herausforderndes und Übertreibendes an sich hat. War Zerline-Beatrice ihrem Mann an Geist überlegen, so wurde das zum Teil durch den gleichen Vortrag wettgemacht, und die beiden kämpften als ebenbürtige Gegner mit den gleichen Waffen. Heute spielen zwei vortreffliche Künstler im Burgtheater Benedikt und Beatrice; aber sie wandeln getrennte Pfade und treffen darum nicht aufeinander. Wo er sich ihr mit seiner übertriebenen und erzwungenen Männlichkeit, die nicht Kraft, sondern nur eine andere Form der Koketterie ist, entgegenstellt, da weicht sie scheu aus und zieht sich keusch und kichernd in sich selbst zurück. Dann wieder fordert sie ihn nicht mit scharfer Zunge, sondern minaudierend heraus; und wenn er die Ausforderung annimmt, stellt sie sich nicht. Es sind zwei ganz vortreffliche und lustige Leute, aber grundverschieden voneinander, eben darum aber auch nicht Benedikt und Beatrice. Denn die gehören zusammen, sie sind eins.

Gabillon hat wie Dawison als Liebhaber begonnen, und er ist für das Liebhaberfach von Laube ans Burgtheater gezogen worden, wo er nicht bloß Ferdinand und den schönen Lionel und den Karlsschüler Schiller, sondern auch im Lustspiel Don Cäsar (in Donna Diana) gespielt hat. Aber mit keiner dieser Rollen hat er einen nachhaltigen Erfolg erzielt: und sie gingen bald darauf in den

Besitz Sonnenthals über, nach dessen unglücklichem Debut als Mortimer das Brautpaar Gabillon dem Direktor Laube kondolieren zu müssen glaubte, der aber doch der von Laube gesuchte rechte Liebhaber war. In Gabillons Liebhaberrollen muß etwas zum Vorschein gekommen sein, was nach dem Charakterfach wies: unreine, frevelhafte Leidenschaft (Don Carlos, Franz im »Götz«) gelang ihm augenscheinlich am besten und sein Otto von Meran in Grillparzers »Treuem Diener seines Herrn« ist als eine bedeutende Leistung nicht bloß im Bilde, sondern auch im Gedächtnis der Zeitgenossen lebendig geblieben. Auch später noch hat er verwegene und dreiste Liebhaber, die nicht werben, sondern frisch zugreifen, wie den Zawisch und den Odowalsky, unterstützt durch seine fesselnde Erscheinung, mit Bravour und mit Glanz zu spielen verstanden, während für die schwachen und schwankenden Liebhaber von der Art der Weislingen und Leicester seine Männlichkeit doch zu kräftig war. Die abgewiesenen Liebhaber dagegen, die sich dem Publikum meistens so unangenehm machen wie den Helden und Heldinnen, denen sie Rache schwören und Fallen legen, hat er mehrere Jahrzehnte lang mit erstaunlichem Pflichtgefühl und wahrer Aufopferung gespielt (Friedrich von Rosen, Ben Jochai), bis neben Franz Kierschner eine Zeitlang sogar Mitterwurzer zu ihnen verurteilt blieb.

Auf den Fingerzeig hin, der in seinen perversen Liebhabern lag, hat ihn dann Laube nach dem Abgang Dawisons, den er kurz zuvor ganz dieselbe Straße geleitet hatte, in die tragischen Charakterrollen hinübergeführt. Gabillon hat, vor dem Eintritt Lewinskys, mehrere Jahre hindurch Don Carlos (im Clavigo), Marinelli, Mephistopheles, Jago, am öftesten wohl Richard III. gespielt und mit dem stark in die Charge fallenden Caligula (in Halms »Fechter von Ravenna«) einen unbestrittenen und dauernden Erfolg errungen. Aber auch hier war seines Bleibens nicht; und Laube stand nun vor der schwierigen Aufgabe, einem be-

gabten Schauspieler, der als Liebhaber nach dem Charakterfach wies, und für das Charakterfach doch wieder zu wenig dämonische Bosheit und energische Leidenschaft besaß, so daß ein offener, ehrlicher, heldenhafter Mensch hinter seinen Bösewichtern überall sichtbar blieb, — eine so merkwürdige künstlerische Doppelnatur hatte Laube zwischen den beiden extremen Fächern an den richtigen Posten zu stellen. Er hat es in genialer Weise getan. Den Künstler, der als Liebhaber und Charakterspieler ein Schauspieler zweiten oder gar dritten Grades war, hat er zu einem Schauspieler ersten Ranges in seinem Fache gemacht; und er hat die Grenzen dieses Faches so weit gezogen, daß Gabillon zwischen den großen Fächern einen viel größeren Spielraum fand, als er je in einem von diesem hätte finden können, daß er zu einem der meist beschäftigten und unentbehrlichsten Mitglieder des Institutes wurde. Mit ehrlicher Selbsterkenntnis und Selbstbescheidung hat sich Gabillon ohne sichtliches Widerstreben in dieses Fach einführen lassen, und es dann mit seiner eigenartigen Persönlichkeit so vollständig nach allen Seiten ausgefüllt, daß sie mit ihm und es mit ihr wie zusammengewachsen erschien.

Außer den Resten seiner Liebhaberzeit verblieben ihm zunächst die Intriganten ohne dämonische Leidenschaft und ohne Zynismus, die mehr aus Malice als aus Bosheit arbeiten oder ihre Bosheit wenigstens hinter vornehmen und eleganten Manieren verbergen, wie der Prinz Bouillon in »Adrienne Lecouvreur« oder im modernen Gesellschaftsstück der unverfrorene Hochstapler von Rohden (in Mautners »Eglantine«), der sich nach gelungenem Geschäft den Selbstvorwurf macht: »Ich war ein Narr mit meiner Noblesse, ich hätte das Doppelte begehren sollen!« Oder das Urbild des Molièreschen Tartuffe, das zuletzt doch mit dem bloßen Verlachtwerden davonkommt. Ferner die Tyrannen, die Gabillon am besten gelangen, wenn sie in ihrer launenhaften Unberechenbarkeit auch großmütigen Anwandlungen nicht unzugänglich waren: Ludwig XI. im »Gringoire« war

eine gar schöne Rolle und auch den Geßler hat Gabillon nicht als finsteren Balladentyrannen oder gar Kartendespoten gespielt, sondern ihm durch den freien befehlenden Ton wirklich eine gewisse Herrlichkeit verliehen. Dann das große Korps der Gegenspieler, die den Helden nicht feig und hinterlistig, sondern offen und gerade bekämpfen oder durch männliche Kraft und heldenhaften Sinn trotz ihren schwarzen Anschlägen imponieren. Da war neben dem Bastard Edmund, dessen kühnes und verwegenes Spiel den Zuschauer fast verblüfft, der schlaue Bolingbroke und wieder der offene Sapieha. Wo solche oder ähnliche Figuren aber als Protagonisten in die erste Linie treten, da freilich wußte sich Gabillon nicht zu behaupten: für den Macbeth fehlte es ihm anfangs an Unentschlossenheit und dann an Leidenschaft; und für den Wallenstein, dessen Außenlinien (d. h. alles, was den Feldherrn und den Diplomaten zeigt) sehr sicher gezogen waren, an Vertiefung und innerer Gedankenarbeit. Freilich hat er den Wallenstein auch in verhältnismäßig jungen Jahren gespielt; und sich in seiner jovialen Weise, die das Kopfzerbrechen lieber anderen überließ, bald darauf mit dem Buttler zufrieden gegeben, an dem er auch weniger das innerlich kochende Gift der Rache und den beleidigten Emporkömmling als die lauten Ausbrüche der Wut und der Reue zur Geltung brachte. Nach dem Berliner Berndal dürfte Gabillon der beste Buttler gewesen sein, den die deutsche Bühne besessen hat. In einer Linie stehen dann sein Talbot, dessen nüchterner Rationalismus durch Gabillon, den Feind alles Unklaren, gut herauskam; die beiden Alba, von denen der minder geratene Schillersche durch Gabillons äußere Erscheinung und Persönlichkeit über das Niveau eines bloßen Hofschranzen und Emporkömmlings fast bis zur Höhe des geschichtlichen Alba gehoben wurde, während bei Goethe die geheimnisvolle Verschlossenheit in den einleitenden Szenen weniger wirkte als die staatsrechtlichen Debatten in der Szene mit Egmont; und endlich der echteste aller



GABILLON ALS HAGEN

(SAMMLUNG HOFRAT HUGO THIMIG)

Gabillons, der grimme Hagen in Hebbels Nibelungen, leider bloß im Bilde für alle Zeiten festgehalten in der Erzstatue der Villa Gabillon, dem sinnigen Geschenk der Kollegen vom Burgtheater an den Jubilar. Was von Kunst und von Fertigkeiten in dem vielbegabten Manne steckte, das trat in dieser einzigen Rolle in die Erscheinung; und umgekehrt: sie verlangte nichts, was er nicht wirklich besaß. Gabillon war der Hagen, nicht bloß des Burgtheaters, sondern überhaupt. Er spielte die Rolle in der Maske des Dichters, der ja in dem knorrigen Recken so tief aus dem eigenen geschöpft hat und den Gabillon nur aus dem lichten Blond ins finstere Schwarz übersetzte. Der Hagen gab ihm freien Spielraum für das Maß von äußerer Bewegung, dessen er in jeder Rolle bedurfte: hier konnte er Speere schleudern, hier war er Jäger, Fährmann, Kämpfer. Es war ein Bild, strotzend von gesunder männlicher Kraft, ein wiedererstandener Recke. Und wie die Freude an dem Gelingen in dem Schauspieler, dem eine Rolle ganz auf dem Leibe sitzt, im Innern oft ungeahnte Schleusen öffnet, so kamen auch hier Töne zum Vorschein, die Gabillon sonst nicht oft zu Gebote standen, wie der Epilog auf Giselher voll schöner männlicher Rührung: »Wir hüllen uns in Todes tiefste Schatten, und nur auf ihn fällt noch ein Abendrot!«

Der Hagen ist selber schon einen Kopf über Lebensgröße geraten. Die Kraftmenschen, die wahren und die falschen, gehörten alle in das Repertoire Gabillons; nur dem Hebbelischen Holofernes, dessen Überlegenheit nicht bloß in der physischen Kraft liegt und der ohne hinreißende Leidenschaft nicht zu spielen ist, ist er noch in der letzten Stunde vorsichtig aus dem Wege gegangen. Hieher gehören die Riesengestalten aus dem antiken und aus dem romantischen Märchen: der Zyklop Polyphem und Grillparzers Mann vom Felsen. Aber auch von der humoristischen Seite verstand der Mann der heitersten Selbstironie solche Charaktere zu nehmen, wenn sie sich näm-

lich als bloße Prahlhänse und Aufschneider, selber für überlebensgroß geben. Alles was, wie Gabillon selber, Jägerlatein liebte, oder was falsches Pathos herausforderte und vertrug, war seine unbestrittene Domäne. Er war der getreue Darsteller der modernen Ausläufer des Capitano Spavento. Er hat sogar noch den alten Dom Pedro in Wolffs »Preziosa« gespielt, der bei der großen Retirade seinen Fuß verloren hat. Auch in seinem sehr gelungenen Spiegelberg, dessen Sprunggeschichte ihm wieder Gelegenheit zu einer ergötzlichen Leibesübung gab, kam mehr der Aufschneider und Prahlhans, als der hinterlistige Feigling zur Geltung. Veredelt fand man den Typus des Maulhelden in seinem prächtigen Benedikt wieder: war es sonst mehr seine Sache, mit dem Schläger als mit dem Degen zu kämpfen, so hatte ihm hier in den Wortduellen mit Beatrice Frau Zerline die Zunge geschärft, während seine eigene heldenhafte Persönlichkeit hinter dem Wortemacher doch einen ganzen Mann ahnen ließ. Was für ein Jubel im alten Burgtheater, wenn sich die Lippen, welche die Herzen so lange spottend verläugnet hatten, endlich im ersten Kuß zusammenfanden! Ja, diese beiden, Benedikt und Beatrice, Zerline und Ludwig gehörten fürs Leben zusammen, und der triviale Holteische Schlußsatz: »Viel Lärm um nichts und was sich liebt, das neckt sich«, die Devise des Hauses Gabillon, wurde von Jung und Alt im Chorus mitgesprochen.

Der rohere Typus des alten Capitano Spavento liebt starke physische Genüsse und leitet zu den Schlemmern und Wüstlingen hinüber, die Gabillon mit rauher, kratzender Stimme unübertrefflich spielte. Den geilen Gianettino hat Gabillon in seinen jungen Jahren vielleicht zu edel, nicht »bäurisch stolz« genug gehalten. Aber Meisterrollen seiner besten Jahre waren der unersättlich durstige Raubritter Boffesen (in Bauernfelds »Landfrieden«) und der ebenso unersättlich hungrige Kattwald mit seiner stets leckenden schweren Zunge. Von dem ungeschlachten Schlemmer Tobias in »Was ihr wollt« war eigentlich nur mehr ein Schritt

zu dem Oberhaupt der ganzen Familie: dem unsterblichen Falstaff. Sehr entsagungsvoll hat Gabillon diesen Schritt nie gemacht, weil er aus dem löblichen Korpsgeist des guten alten Burgtheaters Baumeisters ältere und wohl auch nähere Rechte achtete. Noch mehr, er erschien neben Baumeister-Falstaff mit der branntweinroten Nase des miserablen Bardolph. So innig aber war der lustige, niemals bewußtlose Zecher Gabillon mit dem Rollenfach der Betrunkenen verwachsen, daß er in Ibsens »Volksfeind« bloß ein Wort in die Versammlung hineindonnerte, um sogleich darauf an die Luft gesetzt zu werden. Auch die jungen und alten Haudegen, der brave Selbitz im »Götz« und der köstliche Don Lope im »Richter von Zalamea«, eine seiner besten Rollen, fielen ihm zu, ebenso die Raufer, wie Tybalt, wo es was zu fechten gab.

Aber mit diesen Leibrollen ist Gabillons Repertoire noch lange nicht erschöpft. Eine große Anzahl konnte er, wie gesagt, als fertiger Meister allein mit seiner Technik bestreiten. Auch hier aber offenbart sich seine Doppelnatur: Rollen, die Wucht, Schwere, Würde im Auftreten verlangen — und dann wieder solche, die gerade das nicht vertragen, die er nur seines Elans wegen spielen konnte. Zu den ersteren gehören zunächst die Römerhelden: Octavianus in »Antonius und Kleopatra«, der Gegenspieler des Coriolan Tullus Aufidius; endlich der edle Marc Anton in »Julius Cäsar«, wo Gabillon wohl die gewandte Zunge, aber nicht so sehr das volle Herz für den toten Cäsar mitbrachte, der ihm vielmehr nur ein Vorwand zu sein schien, die Mörder auszustechen. In der Rede auf dem Forum zog er die Worte »ehrenwerter Mann« anfangs sehr langsam und gedehnt durch die Nase, brachte sie aber, je öfter der Redner sie wiederholt und je sicherer er den Sieg in der Hand hat, immer schneller, bis er zuletzt nur mehr auf den betonten Silben Halt machte und seiner Gewohnheit nach über die unbetonten rasch hinwegsetzte. Ebenso hat er wegen seines schneidigen Auftretens und seines scharfen, befehlenden

Tones höhere Militärs im Kostüm und in der modernen Uniform gespielt; und aus demselben Grunde waren die Staatsanwälte und Polizeiräte sein Erbteil und alles, was einen langen Talar trägt, sei es nun der Kirchenfürst Klesel, den Gabillon gar imposant vorstellte, oder der Lord-Oberrichter von England in »Heinrich IV.« Auch Schiffsreeder und Kapitäne, die ihren kräftigen Leib auf ausgekrätschten Beinen schaukeln, hat er oft genug gespielt.

Auf seinem Elan dagegen beruhten die Gegenfüßler dieser massiven und schweren Charaktere, die Gabillon gerade um seiner relativen Leichtigkeit wegen spielte. Den Römern dort stehen hier windbeutlige Franzosen (La Coste in »Andreas Hofer«); den schweren Militärs stehen die leichten und flotten Tänzer (Bevallan im »Verarmten Edelmann«, von Werben in »Wenn man nicht tanzt«); den pflichtstrengen Beamten die Gecken und Höflinge gegenüber, wo Gabillon für den kapitalen Kalb indessen doch immer noch zu schwer und zu intelligent geblieben ist, während er die Episodenfigur des Prinzen von Arragonien im »Kaufmann von Venedig« sehr glücklich zur Geltung brachte. Völlig gleich standen sich die Wagschalen indessen nicht: während Gabillon im Ausdruck der Kraft niemals etwas zu wünschen übrig ließ, war seinem Elan durch die natürliche Schwere seiner Person und Figur doch eine Grenze gezogen, die er nicht überschreiten durfte.

Es sei nur im Vorbeigehen erwähnt, daß Gabillon als ein klarer, deutlicher und temperamentvoller Redner, gelegentlich in einer ganzen Reihe von episodischen Sprechrollen (Soldat in der »Ahnfrau«, Schauspieler im »Hamlet«, Raoul in der »Jungfrau von Orleans«, Berengar in der »Braut von Messina«) in Vertretung des anderwärts verwendeten Lewinsky beschäftigt wurde, wie er ja auch als Erdgeist im »Faust« und als Marc Anton Proben seiner Beredsamkeit gegeben und sich auch in Vorlesungen und in selbsterfundenen Erzählungen als Landsmann Fritz Reuters bewährt hat. Bei dem reichen Repertoire von Salonrollen

indessen müssen wir noch einen Augenblick Halt machen. Es begegnen uns hier dieselben Typen und Gruppen wie im Kostümstück. Natürlich waren auch hier die Glücksritter und die Grecs und die gefährlichen Frauenfänger von der Art jenes Frondeville im »Attaché« seine Spezialität. Ebenso alles, was einen exotischen Anstrich hatte oder den heute so genannten interessanten Nationen angehört, wie der köstliche Abdallah in den »Guten Freunden«, und die russischen Fürsten, die seit Freytags Udaschkin, dem Typus der ganzen Gattung, ab und zu auftraten. Ferner die declassés der Franzosen, unter denen sein unerreichbarer Delobelle obenan steht, der komödiantische Poseur und Vertreter des falschen Pathos im Salon, das gesellschaftliche Seitenstück zu den zahlreichen Kostümrollen Gabillons, die von einem parodistischen Pathos lebten. In die intrigenspinnenden Diplomaten teilte er sich zum Teil mit Sonnenthal, für den der Diplomat hinter dem warmherzigen Menschen und dem Liebhaber zurücktrat, während Gabillon in den Choiseul, Richelieu und Bolingbroke nur den Freund der Intrigen spielte; doch blieb sein Bolingbroke, dessen rasche Reden freilich auch in seinem Gedächtnis niemals fest wurzelten, einigermaßen hinter der Erwartung zurück. Aus der Erbschaft La Roches fielen ihm zuletzt alte Knaben, wie der Graf Feldern in »Aus der Gesellschaft« zu, die er gern und mit Glück spielte; wie er ja auch gesellschaftliche Originale (Partie Piquet) interessant zu gestalten wußte. Von dem allerhöchsten Werte für das Institut aber waren die zahlreichen physiognomielosen zweiten und dritten Rollen in französischen Stücken, denen Gabillon seine Physiognomie und sein elegantes Auftreten lieh. Der Herzog von Penn Marr in den »Feenhänden« wird vielleicht auch künftig mit Beifall gespielt werden, obwohl das ästhetisch und sozial gleich bedeutende Lustspiel leider jetzt vom Repertoire verschwunden ist. Wer aber weiß heute noch etwas von Herrn von Illoy in »Feuer in der Mädchenschule«? und doch hat unser Liebling seinerzeit mit dem

echt Gabillonschen »So etwas kann nur mir passieren«, wo er mit Elan über ein halbes Dutzend von Silben hinwegsetzte, die lauteste Heiterkeit hervorgerufen.

In Gabillon haben wir eine der festesten Stützen des alten Burgtheaters begraben. Mancher Protagonist, sogar ein wirklich bedeutender, wird sich leichter ersetzen lassen als er, dessen Rollenkreis ganz auf seinen persönlichen Eigenschaften ruhte und der mit seinem breiten Rücken und seinen langen Extremitäten mehr als ein ganzes Fach umspannte und deckte. Es ist leider nicht bloß ein Fach am Burgtheater verwaist, sondern eine starke Individualität dahingegangen. Einen tüchtigen Fachspieler findet man immer wieder, eine Individualität kehrt nie zurück. Bei der Leichenfeier für Gabillon konnte man es von vielen Lippen hören: wir werden die Mehrzahl seiner Rollen nicht mehr so gespielt sehen, wie von ihm. Ein Stück von dem, was die Freude in unserem Leben ausmachte, ist mit ihm dahingegangen.

BERNHARD BAUMEISTER.

(1828—1917.)

[1912.]

An Jubiläen leidet unsere Zeit so wenig Mangel als an Rekorden. Würde man aber eine Verbindung zwischen beiden herstellen und nur solche Jubiläen feiern, die zugleich auch einen Rekord bedeuten (natürlich einen Rekord nach oben, denn nach unten sind so ziemlich alle Grenzen erreicht), dann würde ihre Zahl erheblich einschrumpfen. Das Baumeisterjubiläum aber bedeutet wirklich zugleich auch einen Rekord; denn vor den langlebigen und langtätigen alten Herren des Burgtheaters und der deutschen Hofbühnen hat Baumeister überall etwas voraus, mag man ihn vergleichen mit wem man will. La Roche ist zwar noch als Sechsundachtzigjähriger im Burgtheater aufgetreten und neunzig Jahre alt geworden, in diesen beiden Punkten wird ihn also der alte Baumeister nächstens noch einzuholen haben; aber La Roche hat als Achtziger doch nur mehr kleine Episoden, keine so großen und anstrengenden Rollen, wie den Falstaff oder den Erbförster, gespielt, und auch bei seinem Tode noch hat er dem Burgtheater keine 60, sondern kaum 50 Jahre angehört. Ebenso lang war der alte Löwe Mitglied des Burgtheaters, von dem er mit 75 Jahren Abschied genommen hat. Theodor Döring ist in demselben Alter gestorben, hat aber der Berliner Hofbühne nur 33 Jahre angehört. Als wahre Jünglinge erscheinen neben dem alten Baumeister auch die Burgtheaterkollegen, die bald nach ihm eingetreten und die bereits

dahingeschieden sind, und von denen es keiner zu 60 Dienstjahren gebracht hat. Sonnenthal, Lewinsky und Hartmann haben, der eine etwas mehr, der andere etwas weniger als 50 Jahre dem Burgtheater angehört, die Wolter kaum 40, Josef Wagner nicht viel mehr als 20. Wenn man diese Zahlen betrachtet, die an und für sich etwas Ehrwürdiges haben und zeigen, daß die Bühnenlaufbahn kein ungesunder Beruf ist, möchte man fast an ein Wunder glauben. Es kommt einem vor, als ob das Schicksal oder irgend ein guter Genius unseren Baumeister aus dem alten Burgtheater in das neue Haus gepflanzt hätte, gewissermaßen als Ahnherrn oder als treuen Eckhart, mit der Bestimmung, Wacht zu halten über den Traditionen aus der großen Zeit des Burgtheaters, aus der Laubezeit.

Diese ungeheure Lebenskraft und Lebensfrische ist aber auch die vollsaftige Wurzel seiner Kunst, die noch heute wie vor 60 Jahren dem gesunden Mark des Stammes entquillt. Nicht aber der trotzigen Eiche, sondern einem wurzelfesten und heiteren Lindenbaum von deutschem Mark und Saft hätte man ihn vergleichen sollen. Ja, man wäre versucht, diesen Vergleich noch weiter auszudehnen, wenn man sich erinnert, wie dieser alte und zähe Stamm noch die Kraft hat, sich von Zeit zu Zeit förmlich zu verjüngen. Nicht bloß, daß er in den letzten Jahrzehnten nach träger und verdrießlicher Winterzeit immer gerade im Frühjahr, zur Zeit, wo sich auch in den Bäumen der Saft zu regen beginnt, von einem jugendlichen Spieltrieb unwiderstehlich gepackt wurde. Sondern wir haben ihn alle, auch er sich selber, vor ungefähr 15 Jahren, als eine offene Fußwunde an dem Stamm und dem Mark zu zehren schien, so gut wie verloren gegeben. Und anderthalb Jahre später trat, nein! sprang er so frisch und so fröhlich wie ein feuriges Füllen vor sein »liebes Publikum« hin, als ob er nicht aus der Krankenstube, sondern aus dem vertrauten Rathauskeller käme. Noch vor vier Jahren sahen wir den Achtzigjährigen mit Staunen und Bewunderung in einem frag-

würdigen Einakter die tragende Rolle, die jeden anderen zum Aufsetzen der grellsten Farben und der stärksten Lichter verleitet hätte, in so einfachen Linien und mit so ergreifenden Tönen durchführen, daß aus der Komödie fast eine Dichtung wurde. Und hat er nicht noch in diesem Winter eine neue Rolle, Schönherrs alten Grutz gespielt, den Mann mit der zähen Lebenskraft, der alle überlebt?

Baumeister ist mit 28 Jahren an das Burgtheater gekommen. Als der Sohn eines Halloren, der unter Blücher die Befreiungskriege mitgemacht hatte und dann in verschiedenen Garnisonen im Verwaltungsdienst beschäftigt wurde, und der Tochter eines französischen Fechtmeisters vereinigt er norddeutsche Kraft mit romanischer Leichtigkeit. Diese Mischung hat bekanntlich auch in der Literatur oft genug gute Früchte getragen, z. B. bei Fontane, mit dem Baumeister so manchen Zug gemein hat, nicht zum wenigsten den Mangel an Sinn für Feierlichkeit; sie hat sich bei Baumeister und bei anderen auch auf dem Gebiete des Theaters bewährt. Vor ihm sind denn auch aus seinem Vaterhause schon ein älterer Bruder und eine Schwester zum Theater gegangen; die Theaterlust lag also im Blute. Nachdem er kurze Zeit bei seinem Bruder Wilhelm am Schweriner Hoftheater Unterschlupf gefunden hatte, zog er es vor, sich einer wandernden Schmiere anzuschließen, bei der es mehr für ihn zu tun gab, und über Hannover kam er dann an das großherzogliche Hoftheater in Oldenburg, wo er sich schon als tragischer Liebhaber einen Namen machte, der bis nach Wien zu Laube drang. Im März 1852 hat er auf dem alten Burgtheater, auf dem sein Bruder 13 Jahre früher kein Glück gehabt hatte, drei Gastrollen gespielt und wurde sofort engagiert. Noch vor ihm selber aber war eine nicht unbeträchtliche Weinrechnung aus Oldenburg eingetroffen, die ihm Laube gleich bei seiner Ankunft einhändigte; auch das war ein Omen für die Zukunft.

Baumeister gehört zu den großen Schauspielern, deren Kunst ganz auf ihrer Persönlichkeit beruht. Ein Verwandlungskünstler ist er nie gewesen, man hat ihn aus jeder Rolle leicht herausgefunden. Was er gab, war Baumeister selber in immer neuen Gestalten, immer er selber und zugleich doch niemals derselbe, sondern immer wieder ein anderer. Eine vollsaftige und frische, tüchtige und derbe Persönlichkeit von Zelterischem Schlage, eine Frohnatur mit hellen und heiteren Zügen, der es aber doch auch nicht an Schärfe gebricht. Und wie es zu dem rechten Schauspieler gehört, kündigt sich auch bei ihm die Persönlichkeit schon in der äußeren Erscheinung an. Das runde und rosige Gesicht, das er mit nach Wien brachte und das den Norddeutschen auf einer mir vorliegenden Photographie fast wie einen waschechten Wiener Deutschmeister erscheinen läßt, ist zwar im Laufe der Jahrzehnte etwas schärfer und spitziger herausgetreten, den Ausdruck des jovialen Mannes aber hat er bis heute nicht verloren. Der dunkle Haarschopf freilich, den in der Zeit Emil Devrients und Josef Wagners kein Fettschminker opfern wollte, den ihm die gütige Natur freiwillig spendete oder der Friseur zu Dank schuf, und das kokette Schnurrbärtchen, das für den Liebhaber kein Hindernis, sondern ein willkommener Schmuck war, mußten später fallen; aber die klug und listig blitzenden grauen Augen, wahre Luchsaugen, und ihr lebhaftes munteres Spiel hat er behalten, auch den raschen Wechsel des einmal ruhig festen, dann wieder lustig spielenden Blickes. Obwohl Bernhard nicht wie sein Bruder auf dem Umweg über das Militär zur Bühne gekommen ist, war doch auch bei ihm das väterliche Erbe in der strammen militärischen Haltung zu erkennen. An seinen Bewegungen tadeln die ältesten Burgtheaterkritiker in nicht zu verkennender Übereinstimmung merkwürdigerweise das Zuviel und eine gewisse Unruhe; auch mir selber ist aus seinen älteren Salonrollen das beständige Zupfen an den Manschetten in Erinnerung ge-

blieben. Später aber mußte einem schärferen Beobachter gerade umgekehrt die große Sparsamkeit in den Bewegungen auffallen, besonders im Vergleich mit der nervösen Unruhe in dem Gebärdenspiel der modernen Schauspieler, die namentlich beim Zuhören durch übertriebenes Mitspielen so oft die Wahrheit der Natur verletzen. Baumeister konnte oft minutenlang, die Arme henkelförmig herabhängend und etwas eingebogen, unbeweglich vor dem Souffleurkasten stehen, während nur die stramme Haltung seine innere Teilnahme und die Bereitschaft verriet, jeden Augenblick loszugehen. Dann ein rasches Aufblitzen der bis dahin fest gegen die vierte Wand gerichteten Augen und eine halbe Drehung des Oberkörpers nach rechts, ein Aufzucken des linken Armes und Fußes, die sich kräftig nach auswärts bogen, nach links und der Mann war wiederum ganz in Bewegung. Im Affekt freilich waren seine Bewegungen stets sehr lebhaft, kräftig und ausdrucksvoll und doch niemals schwerfällig; sie behielten immer etwas Jugendliches, wie denn das rasche Aufschnellen, gleich der Forelle im Gebirgsbach, auch seiner Sprache eigentümlich blieb. So ist er auch gewohnt, wenn er von oder zu dem Herzen spricht, nicht einfach die Hand aufs Herz zu legen, sondern beide Hände wie zur Bitte flach gefaltet vor dem Herzen auf und abschwingen zu lassen; oder, wenn er auf etwas besonderen Nachdruck legen will, mit dem Zeigefinger kräftig zu deuten. Das Organ, ein ziemlich hoher Bariton von hellem und heiterem Timbre, läuft in der Höhe etwas dünn und spitz aus, und es für allmähliche Steigerung und für rethorische Kunststücke auszubilden, war er nie beflissen. Er besitzt dafür Töne von unfehlbarer Wirkung, die ihm niemand nachmachen kann, die, wie bei Helene Hartmann, nicht aus dem Halse und nicht aus der Brust, sondern unmittelbar aus dem Herzen zu kommen scheinen, Naturlaute des Jubels und des Schmerzes, die ganz unberechnet und unerwartet wie elementar zum Durchbruch kommen und deren Macht sich keiner entziehen kann.

Baumeister, dessen Tätigkeit ja fast die Hälfte der Lebenszeit des Burgtheaters umspannt, ist noch ein echter Schauspieler von dem Schlage eines Schröder und eines Löwe, die ihre Kunst wie ein Handwerk auf den Brettern selbst erlernt und ausgebildet haben. Der Theorie, die ihm vollständig fremd geblieben ist, hat er gar nichts zu verdanken und mit der Literatur hat er, recht im Gegensatz zu seinem Kollegen Lewinsky, so gut wie gar keine Fühlung. Das einzige, was ihn aus dem weiten Bereich der Literatur interessiert und was er auch wirklich versteht, ist: ob ein Stück, das gegeben wird, auf der Bühne Erfolg verdient oder nicht, ob es, nach seinem Lieblingswort, eine feine oder eine faule Komödie ist. Auch die Treue gegenüber dem Dichterwort war ihm nicht ins Herz geschrieben. Daß er anfangs ungern auswendig lernte und später aus Mangel an Übung nur schwer lernte, bewies auch schon bei dem Neuling seine verdächtige Vorliebe für die allernächste Umgebung des Souffleurs, der bei ihm mehr als vorlaut sein durfte, und hat seinen symbolischen Ausdruck in einer prachtvollen Schwimmhose gefunden, die ihm seine Kollegen zu einem früheren Jubiläum verehrt haben. Heute freilich dürften sie das nicht wiederholen; denn jetzt gilt der alte Baumeister als einer der fleißigsten Rollenlerner des Burgtheaters, der nicht bloß seine neuen, sondern auch die alten Rollen, die er mehr als ein halbes Jahrhundert lang ungelernt so schön gespielt hat, sicher im Kopf hat. Dafür kannte er aber auch weder früher noch später das, was man Kulissenfieber nennt; er besitzt die vollkommenste Geistesgegenwart auf den Brettern und ist vielleicht der unbefangenste Schauspieler, der sich jemals auf der Bühne gezeigt hat. Wenn man von anderen zu sagen pflegt, daß sie auf die Szene hinaustreten, so hätte man von ihm eigentlich immer sagen müssen: er tritt herein, denn erst auf der Bühne fühlt er sich völlig zu Hause, und deutlicher als je kann man heute beobachten, wie der Achtziger sich auf der Bühne gekräftigt und verjüngt fühlt. Ich kann mir

auch gar nicht vorstellen, daß er je zu Hause vor dem Spiegel studiert und probiert hat; auf der Szene selber kam ihm alles so von selber, die Töne und die Gebärden stellten sich in dem Augenblick ein, wo er ihrer bedurfte. Außerhalb der gewohnten Umgebung zu spielen, bereitete ihm daher auch wenig Freude, und der Ehrgeiz der Virtuosen war ihm völlig fremd. Für häufige Gastspiele und für weite Reisen war er zu bequem und erst im hohen Alter hat er an den Meisterspielen in Prag (1900) und in Berlin (1902) teilgenommen. Auch hier war es interessant, den Gegensatz zwischen ihm und Sonnenthal zu beobachten; wie mir von glaubwürdigster Seite versichert wurde, hat Sonnenthal in Berlin, wo es sich um seinen Ruhm in Norddeutschland und um die Ehre des Burgtheaters handelte, alle Geister unter die Waffen gerufen und einen Lear gespielt, wie er ihn sonst nie wieder gespielt hat; Baumeister aber spielte seinen Richter von Zalamea um kein Haar besser und um kein Haar schlechter als bei jeder anderen Vorstellung im Wiener Burgtheater.

Seiner ganzen Natur und künstlerischer Richtung nach ist Baumeister ein Vertreter der Wahrheit auf der Bühne; der Natürlichkeit, wie man früher ganz anspruchslos sagte, der Natur, wie es heute heißt. Der Realismus in der Kunst hat in ihm schon auf der Bühne des alten Burgtheaters einen hervorragenden, aber einen durchaus maßvollen Vertreter gefunden. Es war weder seine Absicht noch seine wirkliche Leistung, einen neuen Stil zu begründen: sein Stil war eben der echte alte Burgtheaterstil, in einer starken und liebenswürdigen Individualität verkörpert. Zu diesem Stil hat er, dessen Sache sonst die künstlerischen Selbstbekenntnisse gar nicht sind, sich zu wiederholten Malen klar und bestimmt selber bekannt. Schon der modernen Kunst Mitterwurzers stand er bei aller Bewunderung dieses großen Talentes mit launigem Kopfschütteln gegenüber; und wenn von der Duse die Rede war, hielt er zwar mit seinem Beifall nicht zurück, fügte aber dann doch hinzu:

»Die Wolter! eine solche Künstlerin kommt nicht wieder.« Gegen die Moderne aber verhielt er sich nicht bloß zugeknöpft, sondern direkt ablehnend, so sehr sich ihre Vertreter auch Mühe gegeben haben, ihn vor ihren Triumphwagen zu spannen. Einer ihrer Wortführer, Baumeisters vorletzter Direktor, sagt von ihm: »Wo Bernhard Baumeister steht, da steht für die Kunst ein Wegweiser von den Künsten zurück zur Natur« — und das ist eben ein Irrtum. Solche Winke mit dem Zaunpfahl, das ist die Sache der modernen Veristen, aber gar nicht die Baumeisters. Er hat die Wahrheit ungesucht gefunden und mit den leisesten und einfachsten Mitteln wiedergegeben, während sich die Modernen im Schweiße ihres Angesichtes plagen und ihrer doch nicht habhaft werden, weil sie es eben, um mich eines Wortes von Bauernfeld zu bedienen, nicht von der Frau Mutter haben, sondern erst von dem Wegweiser ablesen müssen, wo das gelobte Land der Wahrheit liegt. Zu den Schauspielern, die mit Natur geladen auf die Bühne kommen, und wenn sie abtreten, immer noch nicht genug Natur entladen haben, darf man Baumeister ganz gewiß nicht zählen, zu ihnen bildet er vielmehr den geraden Gegenpol. Sein Ziel war und ist: zu erfreuen und zu ergreifen, und einen gemütlichen Rapport mit den Zuschauern hat er, der nicht ungern mit dem Publikum spricht, stets aufrecht zu erhalten gesucht, gewiß weit mehr als die Modernen, die es besonders in diesem Punkt sehr genau nehmen, zugeben würden. Die Wahrheit war ihm nicht Selbstzweck, sondern nur das ungesuchte und eben darum sicherste Mittel zu wirken. Und darum ist es auch nicht ganz richtig, wenn die Sache so hingestellt wird, als ob man im alten Burgtheater den Wert Baumeisters, der schon in seiner Jugend zu den Lieblingen des Publikums gehörte, nicht erkannt und ihn nicht zu schätzen gewußt hätte. Das Verzeichnis seiner Rollen, das Schlenther herausgegeben hat, lehrt im Gegenteil, das der Grundstock der Rollen, die er in seiner besten Zeit gespielt hat

und denen er seinen Ruhm verdankt, noch aus dem alten Hause stammt.

Natürlich hat auch der blutjunge Baumeister im Burgtheater von unten anfangen müssen, aber sogleich nach seinem Eintritt das ganze Fach der zweiten Liebhaber sperrangelweit offen und ein so reiches Feld für seine Tätigkeit gefunden, wie meines Wissens gar kein anderer Anfänger im Burgtheater je gefunden hat. Gleich in den ersten drei Vierteljahren hat er nicht weniger als 32 Rollen erhalten, in den beiden folgenden je zwei Dutzend und bis zu Laubes Rücktritt ist er nur in einem Jahre (dem Kriegsjahr 1866) unter ein Dutzend heruntergekommen, meistens aber mit 16 oder 17 neuen Rollen bedacht worden. Heute, wo es Damen gibt, die sich in eine einzige Rolle mit einer Rivalin teilen müssen, wird sich kaum ein Mitglied des Burgtheaters eines solchen Reichtums an Rollen zu erfreuen haben. Und diese zweiten Liebhaber waren auch keineswegs schlechte Rollen, für den König in der »Jungfrau von Orleans« war uns später Kainz gerade gut genug. Bald darauf nimmt er auch von dem Fach der Naturburschen Besitz und macht es sich in der Lodenjacke oder im grünen Jägerrock bequem; hier bringt er den frischen Waldgeruch mit auf die Bühne, und der Anton in Ifflands »Jägern« wird seine Vorschule für den Andres im »Erbförster«, und dieser wieder, an sich eine Meisterrolle, die Vorschule für den alten Erbförster selber. Allmählich rückt er dann immer mehr aus den ernsten Liebhabern in die harmlos heiteren hinüber und ungefähr gleichzeitig entwickelt sich aus dem Naturburschen der Bonvivant, wo er sich nun freilich mit Sonnenthal in das Erbe Fichtners teilen mußte. Glückliche Zeit, die zwei so verschiedene Individualitäten für dasselbe Rollenfach bereit hatte! Es war wirklich nicht immer leicht zu bestimmen, ob diese oder jene Rolle mehr für den eleganteren und feineren Sonnenthal oder ob sie besser für den legereren und gemütlicheren Baumeister passe; und wenn es auch keine

Frage sein kann, daß der fleißigere und strebsamere Sonnenthal seinem Kollegen hier manchen guten Bissen vor dem Munde weggeschnappt hat, so hielt sich dieser dafür in den angrenzenden Regionen schadlos. Denn sowohl im ernsten als im heiteren Drama waren alle ehrlichen Leute, die das Herz auf dem rechten Fleck und die lautere Wahrheit auf der Zunge haben, die in Wort und in Tat nicht rechts und nicht links herum, sondern immer nur geradeaus und mittendurch gehen, die »Wahrmund«, wie sie im älteren Charakterlustspiel so gern heißen, diese immer laut bejubelten Lieblinge des Publikums Baumeister zu erb und eigen gegeben, der sich gerade mit ihnen am tiefsten in das Herz der Wiener hineingespielt und manchen schwankenden Abend gerettet hat. Obenan standen hier die Militärs, die dem Soldatenkind mit der strammen Haltung immer gut gelungen sind, und an deren unterem Ende sein unübertrefflich schnauzbärtiger Paul Werner in der »Minna von Barnhelm«, an dem oberen aber Se. Majestät allergetreueste Opposition, der alte Kottwitz im »Prinzen von Homburg«, stehen. Auf der gleichen Linie liegen die Leute aus dem Volk, die sich kein Blatt vor den Mund nehmen; die Narren, die ex offo die Wahrheit reden, wenn sie nur nicht wie der im »Lear« tragisch werden (den Narren in »Was ihr wollt« sentimental zu nehmen, hat Baumeister Moissi übrig gelassen); die Sänger und die Spielleute mit ihrem freien und offenen Wesen; und dann das bunte Völklein der Fahrenden und der Komödianten, unter denen er besonders in dem alten Prehauser einen Gesinnungsverwandten und, was das Improvisieren betrifft, auch einen Kunstgenossen witterte. Mit dem wienerischen Hanswurst, von dem ihn die stets vornehme Haltung und der Mangel an eigentlich grotesker Komik unterschied, hatte er doch auch noch die wertvolle Eigenschaft gemein, daß auch er mit einem einzigen hingeworfenen Wort oder Satz unauslöschliches Gelächter erregen konnte: welche Stürme von Heiterkeit hat nicht sein refrainartig wiederkehrendes »Ein



BAUMEISTER ALS FALSTAFF

(SAMMLUNG HOFRAT HUGO THIMIG)

Daniel! Ein Daniel!« in der Gerichtsszene des »Kaufmanns von Venedig«, oder der von einer unnachahmlichen Handbewegung begleitete Wink des drolligen Banditen Angelo in »Emilia Galotti«: »Reit zu! reit zu!«, oder gar der pfiffige Ausruf des in die Falle gegangenen Falstaff: »Ich kannt' euch ja!« bei jeder Vorstellung ausgelöst!

Nach Laubes Abgang ist ihm zunächst von der komischen Seite ein Zuwachs aus dem Erbe Beckmanns gekommen; kein allzu großer freilich, denn die beiden waren grundverschiedene Naturen. Das Gebiet der eigentlich drastischen und gar der grotesken Komik war Baumeister versperrt; sein Humor wurzelte ganz in der Gemütlichkeit und seinen komischen Figuren durfte ein Zug von Klugheit, Schlauheit oder wenigstens Pfiffigkeit nicht fehlen. Auch der Falstaff, den er nach Beckmann übernahm, ist ihm nicht gleich beim ersten Anlauf gelungen. Laubes Tadel: daß er in seiner aphoristischen Manier die schönsten Sachen unbesehen in die Tasche stecke, duldet keinen Widerspruch. Jedem älteren Besucher des Burgtheaters ist die Manier des jungen Baumeister, die Worte abzuzwicken und wegzuwerfen (an Herrn Paulsen kann man heute ähnliches beobachten), noch in getreuer Erinnerung. Es ist kein Zweifel, daß er auch für den Falstaff erst allmählich reif geworden ist. Dann freilich war er im komischen Fache sein Meisterstück, ein ganzer und ein echter Baumeister. Wie bei jedem großen Kunstwerk waltete auch hier ein glückliches Zusammentreffen aller Bedingungen des Lebens und der Kunst: sein Falstaff ist nicht bloß ein feuchtfröhlicher Kneipschwanz, wie Baumeister selber, sondern er ringt auch nach ritterlicher Haltung, er ist die Schöpfung eines Soldatenkindes, wie die vielen anderen Militärs, die Baumeister geschaffen hat. Er ist nicht bloß eine komische Figur, sondern eine menschlich wahre Gestalt, über die man lacht, die man aber doch lieb gewinnt, und die einem zuletzt leidtut, im ganzen eines der kostbarsten Originale, die man je auf der Bühne oder im Leben

gesehen hat. Sonst aber ist aus dem Nachlaß Beckmanns nur wenig auf Baumeister übergegangen, wie er ja auch später nur selten für Meixner eingesprungen ist. Etwas ergiebiger war für ihn die Erbschaft nach dem Tode von La Roche, mit dessen Kunst und Persönlichkeit er eine gewisse Verwandtschaft hatte. Ihr verdankt er den köstlichen Piepenbrink in den »Journalisten«, den er freilich viel weniger drastisch und borniert spielt als sein Vorgänger.

Daß nach dem Tode von Anschütz unser Baumeister der einzig richtige Ersatz gewesen wäre, will uns Heutigen, die wir wissen, daß sich diese beiden Großen über eine Reihe Kleinerer und Kleiner die Hände reichen, als ganz selbstverständlich erscheinen; war es aber doch nicht so ganz, denn auch beim Theater hat alles seine Zeit und gut Ding braucht auch auf den Brettern Weile. Baumeister stand, als Anschütz starb, am Ende der dreißiger Jahre und er war noch dazu ein sehr jugendlicher und lebhafter Dreißiger. Wer sich daran erinnern kann, wie allmählich und verhältnismäßig spät dieser übermütige Unband ein gesetzteres Wesen annahm und wie lang es brauchte, bis seine Rede aus hingeworfenen Sätzen sich in etwas breiterer Fülle zu ergießen begann, der wird es doch nicht so ganz unbegreiflich finden, daß er von dem schwierigen Fach der tragischen Heldenväter erst, als er dafür reif geworden war, und auch dann nur allmählich und langsam und niemals ganz Besitz ergriffen hat. Willig mag dabei zugegeben werden, daß ihm manche Übergangsrollen aus dem Erbe Wagners vorenthalten wurden, wie der Wilhelm Tell, der wie für ihn geschrieben ist und den er doch nie gespielt hat. Aber auch später waren seine eigentliche Domäne doch vor allem die Alten, die sich auf humoristischer Grundlage bewegen, vor allem also die gutmütigen Polterer, die, aus dem romanischen Drama stammend und ursprünglich ganz komisch gemeint, in dem bürgerlichen Trauerspiel der Deutschen zu komisch-tragischen Figuren

geworden sind. Der bärbeißige Alte ist hier von der »Emilia Galotti« an bis zum »Erbförster« überall die gelungenste Figur, die keinem jemals ganz mißraten ist, und selbst solche Dichter, die, wie der des Musikus Miller, nicht nach der Seite des Naturalismus gravitieren, haben hier an Naturwahrheit das höchste geleistet. Und auch in der deutschen Schauspielerwelt hat schon im 18. Jahrhundert jede Stadt und jede Truppe ihr Original auf diesem Gebiete: Ackermann, Schröder, Beil sind die Vorläufer unseres Baumeister nicht bloß in dem Rollenfach, sondern auch in der Gunst des Publikums, die dem gutmütigen Polterer im Ernst und Scherz immer und überall treu geblieben ist. Schon im Jahre 1864, also als Sechsunddreißigjähriger, hat Baumeister den »Götz von Berlichingen« angepackt, dessen kurz angebundene Art der seinigen am nächsten lag und bei dem es sich wieder um die Verbindung von ritterlich-soldatischem Wesen mit dem Humor handelte, die Baumeister in allen ihren Spielarten und Schattierungen am besten gelungen ist. Erst 20 Jahre später folgte (1884), wie man sich erzählte, nach einer aufregenden Sitzung des Regiekollegiums, in der die Rolle nur deshalb unserem Baumeister zufiel, weil sie keiner der anwesenden Regisseure dem anderen gönnte, der Richter von Zalamea, im tragischen Fache ebenso seine größte Leistung wie der Falstaff im komischen. An dem Richterstab erhebt sich hier der joviale und heitere Mann zu einer Größe, die hinter dem Lear von Anschütz schwerlich um einen Zoll zurückgeblieben ist. Und jetzt folgte unmittelbar und noch in demselben Jahre auch der Erbförster nach, dem es sehr zugute gekommen ist, daß auch er sich bei unserem Baumeister von einem helleren und freundlicheren Hintergrund abhob; den alten Ulrich als einen halbverrückten Querkopf aufzufassen und zu spielen, wäre ihm nicht in den Sinn gekommen — für ihn und für uns ist und bleibt er der Vertreter des natürlichen und ungeschriebenen Rechtes, ein Götz im Jägerrock.

Wir haben unseren Jubilar in seiner künstlerischen Entwicklung auf die Höhe begleitet und machen hier Halt. Denn unter sie einen dicken Strich zu setzen, haben wir weder das Recht noch die Lust. Der alte Baumeister ist alles imstande, er überrascht uns vielleicht morgen noch mit neuen Blüten seiner Alterskunst. Und darum machen wir auch nach dem sechzigsten noch keinen Schlußpunkt, sondern enden mit einem fröhlichen: »Glückauf in das siebente Jahrzehnt Burgtheater!«

HELENE HARTMANN.

(1867—1898.)

[1898.]

Jahr um Jahr holt sich der Tod aus dem neuen Burgtheater seine Opfer, und wenn er die längst gezeichneten Eichen fällt, so ist dies nur der Lauf der menschlichen Dinge, den wir beklagen und beweinen, dem wir uns aber ohne Murren beugen. Innerhalb des letzten Jahres aber hat er mehr getan, als zu fürchten war und zu ertragen schien. Aus dem Herzen der jüngeren Generation des Burgtheaters hat er sich allzu früh und unerwartet Friedrich Mitterwurzer geholt und dreizehn Monate später hat er aus dem Herzen der älteren Generation, recht aus ihres Herzens Herzen, ebenso plötzlich und überraschend Helene Hartmann herausgerissen.

Wir werden sie und ihresgleichen nicht wiedersehen. Denn sie war eine Individualität, nicht so sehr durch ihre geistige Physiognomie als durch den wahren und warmen Pulsschlag des Herzens, aus dem ihr im Leben wie in der Kunst jedes Glück und jedes Unglück, zuletzt auch der Tod gekommen ist. Individualitäten aber sind immer unersetzlich; sie kehren so niemals wieder, und der andere ist in seiner Art vielleicht ebenso gut, aber er ist doch ein anderer. So werden auch die paar Dutzende größerer und kleinerer Rollen, die nun im Burgtheater verwaist sind, wieder in andere Hände kommen, ohne daß wir Helene Hartmann je wieder vergessen würden. Lag ja doch ohne-

dies, wenn wir von ihrer Person hier einen Augenblick absehen und nur auf die Masse der Leistungen Rücksicht nehmen, der größere Teil ihres Tagewerkes weiter hinter ihr. Nicht jeder Schauspieler ist der Interpret unsterblicher Dichter und unvergänglicher Dichtungen. Wer nach dem Talent und nach dem Rollenfach in dem modernen Stück wurzelt, der arbeitet wie der Journalist von und für den Tag und er dient der Zeit mehr als seinem eigenen Nachruhm, den der Schauspieler stets nur im Verein mit dem Dichter erwirbt. Aber auch dieser Tagesdienst hat seine Ehren: denn das Theater, als ein lebendiger Organismus, hat nicht bloß seine künstlerischen Feiertage, es muß tagtäglich leben, und wer sich um sein Alltagsleben verdient macht, der hat oft mehr Kraft und Kunst einzusetzen als nötig ist, um sich an Feiertagen Kränze zu holen. Das Repertoire der Hartmann umfaßte im ganzen ungefähr 180 Rollen, keine besonders große Zahl für den langen Zeitraum, besonders wenn man bedenkt, daß ihr das Rollenfach nur in der Minderzahl der Fälle erlaubte, allein im Vordergrunde zu stehen, und daß die weitaus größere Hälfte aus bedeutenden Episoden bestand. Von diesen 180 Rollen hat sie etwa zwei Dutzend bei ihrem Tode hinterlassen, andere drei Dutzend im Laufe der Jahre an jüngere Nachfolgerinnen abgetreten. Bleibt die enorme Zahl von mehr als zehn Dutzend Rollen, die nach ihr niemand mehr gespielt hat, die mit den Stücken ein für allemal vom Repertoire verschwunden sind. In solchen Mengen verschlingt der Tagesbedarf des Theaters die edelste künstlerische Arbeit! Und so wenig bleibt von der schauspielerischen Leistung für das Gedächtnis der Nachwelt übrig!

Helene Hartmann, damals noch Fräulein Schneeberger, hat mit 21 Jahren, im Juni 1865, von Hamburg aus im Burgtheater gastiert und ist genau zwei Jahre später, kurz vor dem Abgang Laubes, für immer eingetreten. Wie die junge Baudius die Louise Neumann zu ersetzen bestimmt war, so sollte die Hartmann in das Rollenfach hineinwachsen,

das durch den Abgang der Goßmann und der Wildauer frei geworden war.

Dieses Rollenfach, so verschiedenartig auch seine Spielarten sein mögen, hat den Gesamtnamen von dem Typus der Naiven oder der Ingénue, wie die Franzosen sagen. Dieser bald sehr unerfreuliche Typus ist in der deutschen Dichtung zuerst von Kotzebue ausgestaltet und als ein besonderes Rollenfach begründet worden. Vorher findet man nur die Ansätze dazu in den mehr sentimentalen als naiven Wildlingen und Indianerinnen, die in dem englischen und französischen Lustspiel, bei Congreve, der Graffigny, Chamfort u. a. als Vorboten der Rousseauschen Zeit gelegentlich auftreten. Sogar unser alter Gellert, der keinen naiven Zug an sich hatte, hat die Geschichte der von Inkle grausam verlassenen wilden Yariko dem Spectator nacherzählt und in seinem Roman »Die schwedische Gräfin« ein naturwüchsiges Kosakenmädchen auftreten lassen. Schon unter dem Einfluß Rousseauscher Lebensanschauung erzählt dann Wieland die Geschichte des exotischen Naturkindes Kikequetzel. Auf dem Theater aber hat erst Kotzebues Gurli (in den »Indianern in England«, 1789) einen durchschlagenden Erfolg und eine ungeheure Nachfolgerschaft gefunden, die sich bis auf das Puppentheater erstreckt. Die Tochter eines reichen indischen Nabobs kommt mit 16 Jahren nach England, in vollster Unwissenheit über den Unterschied der Geschlechter und das große Geheimnis der Liebe. Aber die liebe Natur beginnt sich in ihr zu regen; das Naturkind fällt einem jeden Manne um den Hals und will jeden heiraten, die alten so gut wie die jungen. Und da sie es doch länger nicht aushalten kann, greift sie zuletzt nach dem nächstbesten jungen Engländer. Den Zeitgenossen und noch der folgenden Generation galt dieser Typus als wahrer Ausbund von Unschuld und von Naivität; in Wahrheit sind Unschuld und Naivität kaum je so gröblich verfehlt, ja verletzt worden, als von Kotzebue und seinen Nachfolgern. Die Unschuld der Gurli besteht in der bloßen Unwissenheit,

in dem Glauben an den Storch. Sie weiß nur den Namen nicht für alle Regungen der lieben Natur, der Sache nach ist sie völlig reif. Ein echter Dichter, wie die Dichter der Gretchen- oder der Hero-Tragödien, läßt die Knospe sich erst unter dem Strahl der wahren Liebe erschließen; bei den Gurlidichtern ist die Liebe immer ganz oberflächlich behandelt, die Hauptsache ist, daß das liebe Naturkind bald einen Mann kriegt. Der eigentliche Effekt beruht eben in diesen Stücken immer darauf, daß die Unschuld auf die Probe zweideutiger Situationen und doppelsinniger Reden gesetzt, also recht eigentlich aufs Eis geführt wird. Unter dem Anschein, die Unschuld zu verherrlichen, haben diese Dichter in der Tat die Unschuld auf das grausamste verhöhnt.

Je beliebter aber diese Rollen bei dem großen Publikum waren, um so verderblicher haben sie auf die Schauspielkunst gewirkt. Ihrer Natur nach hat die Schauspielkunst ein näheres Verhältnis zur Wahrheit als die Dichtkunst, und wo der Dichter unwahr ist, ist es der Schauspieler immer noch um etliche Grade mehr. Die Naturkinder auf dem Theater waren bis über die Mitte des Jahrhunderts hinaus die unnatürlichsten und widernatürlichsten unter allen Schauspielern, und wo sie nicht schelmisch mit dem Schürzenband spielen durften, überhaupt nicht zu brauchen. Keine unter den berühmten Vertreterinnen dieses Faches war imstande, eine wirklich naive Dichtergestalt, wie das Gretchen oder das Kätchen von Heilbronn, darzustellen. Nicht bloß auf die Kunst, sondern oft genug auch auf die Persönlichkeit wirkte diese Theaternaivität zersetzend, indem sie aus den gefeiertsten Künstlerinnen die unausstehlichsten Frauen machte und oft noch in hohem Alter nicht abzuschminken war. Eine künstlerische Zukunft hatten Schauspielerinnen nicht zu erwarten, deren Kunst mit dem Bébé-Ton verwachsen war; und so war es kein Zufall, sondern nur Klugheit, an der es diesen Naturkindern auch sonst nicht fehlen durfte, wenn sie sich rechtzeitig

in den Hafen der Ehe flüchteten und dort, von den Erinnerungen an eine vergangene Blütezeit des Theaters zehrend, ihre Rolle im Leben weiter fortspielen.

Als Helene Schneeberger, die nicht einen Tropfen dieses Blutes in sich hatte, in das Burgtheater eintrat, hatte sich allerdings eine Wandlung des Geschmackes schon vorbereitet. Die Wildauer, ein derberes und stärker besaitetes Naturell, das aber eigensinnig mehr zur Oper als zum Schauspiel Lust zeigte, hat ihr den Boden geebnet. Jetzt, wo die Dorfdichtungen Auerbachs in der Literatur ihr Publikum gefunden hatten, brauchte man die Naturkinder nicht mehr aus den exotischen Ländern zu beziehen; die Birch-Pfeiffer griff resolut nach den Romanen ihres Landsmannes, und ein österreichischer Dichter, A. Baumann, brachte Claurens süßliche »Mimili« mit den derberen Zügen der Sennerin Nandl im »Versprechen hinterm Herd« sogar auf die Bühne des Burgtheaters, die sich bis dahin und auch später wieder den Jodlern aus den heimischen Bergen und dem Gesang überhaupt streng verschloß. So konventionell uns diese Figuren heute erscheinen, zu ihrer Zeit bedeuteten sie einen gewaltigen Fortschritt auf dem Wege zur Natur und zur Wahrheit. Es kam nicht bloß etwas Erdgeruch, sondern noch mehr die Lokalfarbe dem seit längerer Zeit abgeblaßten Typus zugute. Und hier war eben der Punkt, wo ein Talent wie die Hartmann den geeigneten Boden finden konnte.

Sie kam aus Mannheim, aus derselben Gasse, aus welcher um dieselbe Zeit auch der junge Fritz Krastel den Weg ins Burgtheater gefunden hat. Das schwäbische Naturell überwog auch bei ihr in der Jugend den schwereren Tropfen pfälzischen Blutes; mit den Jahren trat wie bei ihrem Landsmann so auch bei ihr das pfälzische Phlegma etwas hervor, aber nie zu stark und nur in gleichgültigen Sachen. Was sie an erlernter Kunst mitbrachte, war glücklicherweise nicht viel; sie stand außerhalb der traditionellen naiven Schablone. Um so größer war ihre Mitgift von seiten

der Natur. Sie durfte sich nicht erst herrichten, sie stellte sich auf den ersten Blick als Naturkind dar. Alles an ihr war blühendes Leben; die mehr als mittelgroße, schlanke und doch volle Gestalt von natürlicher und ungezwungener Beweglichkeit, das lachende runde Gesicht mit dem diskreten Stumpfnäschen, dem etwas breiten Munde und den munter spielenden Augen; die heitere Stirn mit den natürlich geringelten kurzen braunen Haaren, von einem einfachen schwarzen Samtband zusammengehalten, dessen Enden ihr in den Nacken fielen. Die Stimme, etwas breit und gebrochen klingend, war im gewöhnlichen Sprechton heller und lauter als gewöhnlich; wie oft im Freien der Schlag eines Waldvogels die Stimmen der Menschen übertönt. Bei der leisesten Regung des Anteils oder der Freude aber ging ihre Sprache in den Naturlaut über, und wo sie diese Töne (oft war es ein einfaches Ach! der Freude oder des Erstaunens) hernahm, das hätte niemand zu sagen gewußt. Sie klangen so ursprünglich wie das Geschmetter der aufsteigenden Lerche oder das Jauchzen eines Singvogels; und sie klangen so voll, als ob sie nicht aus der Brust, sondern noch tiefer heraus aus dem Herzen kämen, das sich auf einen Augenblick zu öffnen und Luft zu machen schien. Die Frische und der Frohsinn ihres Wesens, die Echtheit der Empfindung und die Einfachheit des Ausdruckes — das waren die unschätzbaren Gaben, welche dieser jungen Künstlerin nicht bloß vorübergehende Erfolge in dem naiven Fach, sondern eine weite theatralische Laufbahn voraus verkündeten. So ist sie auch als Frau nicht in den kurzgeschürzten Bébé-Kleidern stecken geblieben. Schon ein Jahr nach ihrem Eintritt in das Burgtheater heiratete sie, unbeschadet ihrer Naivität, ihren Kollegen Hartmann; und obwohl der Tod einmal nahe an ihrem ersten Kindbette vorüberging, hat sie in den ersten zehn Jahren ihrer glücklichen Ehe den vollen Frohsinn ihres Wesens bewahrt, bis sie dann allmählich, als Frau und Mutter von keinem Schmerz verschont, zu der Mater dolo-

HELENE HARTMANN ALS LORLE

(SAMMLUNG HOFRAT HUGO THIMIG)

rosa wurde, als welcher ihr der neue Direktor des Burgtheaters gehuldigt hat.

Schon in ihrem ältesten Repertoire sprach sich, natürlich ohne jedes vorgefaßte Programm, ihre ganze künstlerische Individualität aus. Einige von den alten Gurlirollen stieß sie von vornherein ab; die »Grille« überließ sie ebenso dem Fräulein Kratz wie die zahlreichen Hosenrollen, die in dieses Fach einschlugen und von denen sie meines Wissens nur zwei (den Wilhelm in Benedix' »Vetter« und die Harriet in »Schach dem König«) gespielt hat. Sie verstand es gar nicht, ihr natürliches Geschlecht zu verleugnen. Dagegen kam ihr schon als halbe Landsmännin das »Lorle« in »Dorf und Stadt« entgegen, wo der alte Typus zwar nicht von allen sentimentalen Schlacken gereinigt, aber doch aus gesundem volkstümlichen Boden genährt war. Alles atmete hier heimatliche Luft: ein schwäbischer Erzähler hatte nach einem ganz bestimmten Modell vorgearbeitet; eine brave Schwäbin hatte den Roman schlecht und recht auf die Bühne verpflanzt; und neben dem Lorle saß als Bärbel die alte Mama Haizinger, deren Vaterstadt Karlsruhe von Mannheim nicht viel weiter als vom Schwarzwald gelegen war. Hier schlug die junge Hartmann neben den naiven schon die ernsten und rührenden, niemals aber sentimentale Töne an: »Muß i denn, muß i denn zum Städtle hinaus!« Ein Seitenstück zu dem »Lorle« war die »Schwäbin« in dem Einakter von Castelli, den sie lange auf dem Repertoire erhalten hat. Wie das »Lorle« so hat sie auch sonst die Naturkinder, zu denen sich geistig bedeutende Männer gezogen fühlen, mit Vorliebe gespielt; sowohl die sächsische »Gustel von Blasewitz« als die Nürnberger Patrizierstochter Kunigunde, in die sich Hans Sachs bei Deinhardstein verliebt. Auf dem Gegensatz von Dorf und Stadt beruhten ferner auch die zahlreichen Episodenrollen bäuerischer Dienstboten mit provinzieller Lokalfarbe, die jahrelang ebenso ihr Eigentum waren, wie alles was Waldgeruch hatte und nach Erdbeeren schmeckte, besonders

also die Försterstöchter. Unter diesen Waldkindern war vielleicht das entzückendste die Hedwig in dem schlechten Einakter von W. Müller von Königswinter: »Sie hat ihr Herz entdeckt.« Ein alter Menschenfeind sucht sein Enkelkind in strengster Abgeschlossenheit vor jeder Berührung mit den Menschen, besonders mit den Männern zu bewahren. Aber ein entflogener Vogel lockt das unerfahrene Ding über die Mauern des großväterlichen Gartens hinaus und führt es mit einem jungen Manne zusammen, der sich, echt Kotzebuisch, als Lebensretter um sie Verdienste erwirbt. Man errät schon, was weiter folgt. Dieser Rolle aus dem eigentlichen Gurlifach hat die Hartmann durch die Wahrheit und Lauterkeit ihrer Empfindung dichterischen Adel verliehen, und die Szene, wo sie mit Hintansetzung aller großväterlicher Vorschriften auf der Mauer nach dem »Lebensretter« rief und dem jungen Mann selber die Leiter zum Übersteigen der Mauer brachte, erregte bei Jung und Alt endlosen Jubel. Als Margareta in den »Hagestolzen«, in einer Rolle, von der auch Schiller behauptete, es rege sich darin die wahre Poesie, hatten wir Gelegenheit, sie mit der Niemann-Raabe zu vergleichen, die damals im Carl-Theater spielte. Wer nur die Raabe gesehen hatte, der hielt sie für unübertrefflich, wer die Hartmann daneben sah, der lernte den Gegensatz zwischen der gemachten und der rechten Natur kennen. Denn im Grunde waren es bloß die Kunststücke der alten Schule, mit denen sich jene höchst gewandte und routinierte Künstlerin behalf. Wenn die früheren an den Kleidern und an der Schürze herumgezupft hatten, zog die Raabe verschämt die Finger der rechten Hand durch die Knöchel der Linken und der drastische Effekt, den es beim erstenmal machte, wenn sie aus der lammfrohen Miene heraus plötzlich die Zähne fletschte und dann wieder ebenso schnell in die sanfteste Ruhe überging, wirkte auf die Dauer als unnatürliches Grimassieren. An ihr war alles Kunst, zwar hohe Kunst, aber doch Kunst in einem Fache, wo man nie genug Natur hat. Und ihre

Kunst stammte noch dazu aus der französischen Schule. So mochte man sich zur Not eine französische Bauerndirne vorstellen; ein deutsches Dorfkind in echtem, niederländischem Stil war dagegen die Hartmann. Sie hat dieselbe Rolle schon früher als Gertrud im »Grafen Waldemar« gespielt; auch hier wird ein blasierter Kulturmensch durch die Liebe zu einem derben und frischen Naturkind geheilt. Unzählig aber sind die Rollen der Backfische, die sie in heute zum größeren Teil längst verschollenen Gesellschaftsstücken, von der Helene in der »Vornehmen Ehe« bis zu der Eva in Paul Lindaus »Erfolg«, gespielt hat. Hier war der junge Baumeister ihr richtiger Partner. Er, der gutmütige Cousin oder Vetter, der seine Neigung nicht zu gestehen wagt und der von ihr zu seiner Verzweiflung ganz harmlos genommen oder höchstens zum Schachteltragen verwendet wird; sie ganz unbefangen und unbewußt, mitunter von einem männlichen »Ideal« geblendet, — bis sich zuletzt das Herz zum Herzen findet, und die Natur zur Natur bekehrt wird.

Außer dem Gurli-Typus gab es aber in der deutschen Lustspielliteratur seit hundert Jahren noch eine andere Spielart der Naiven, die sich dem Soubrettenfach nähert und in letzter Linie auf das französische Lustspiel Molières zurückgeht. Das ist der Typus der verschmitzten Kammerzofe »Lisette«, die im alten Charakterlustspiel ihr munteres Wesen treibt und regelmäßig die Fäden der Intrige in ihrer Hand vereinigt. Diesen Typus hat Lessing in seiner »Minna von Barnhelm« aufgegriffen und zu einer dichterischen Gestalt ausgebildet, die nicht mehr bloß der allgemeine Typus der Kammerzofe, sondern eine sächsische Kammerjungfer und eine ganze Person für sich ist, eben Franziska. Gibt sich die Natur in dem Gurli-Typus vor dem Verstande und der Kultur beständig Blößen, so ist umgekehrt in der Lisette die natürliche Klugheit gerade das Überlegene, der natürliche Verstand fordert die Konvention heraus, verspottet den schlauen Wirt und den aben-

teuernden französischen Glücksritter oder spielt, wenn's sein muß, auch dem ernsten Major einen Possen. Die Franziska der Hartmann gehört zu den unsterblichen Leistungen, auf denen der Ruhm des alten Burgtheaters beruht, und mit Recht ist sie in dieser Rolle in die Bildergalerie des Burgtheaters aufgenommen worden. Eine Gestalt voll Leben, deren herausfordernder, niemals aber ausgelassener Mutwille sich von ihrer Herrin Minna, die auch eine muntere Frohnatur ist, noch immer gehörig abhob und die im ernsten Augenblick auch wieder bewies, daß sie das Herz am rechten Flecke habe. Auch hier war Baumeister ihr ebenbürtiger Partner und ihre Franziska ohne diesen Werner gar nicht zu denken. Dieses Mal sprach nicht er, sondern sie das erlösende Wort aus, für das nicht leicht eine andere den richtigen Ton findet. Denn nur wenn sie ohne Überlegung wie aus dem vollen Herzen herausgestoßen werden, tun die Worte ihre überwältigende Wirkung: »Herr Wachtmeister, braucht er keine Wachtmeisterin?«

Daß die Franziska lange Jahre hindurch die einzige Rolle aus dem klassischen Repertoire geblieben ist, welche der Hartmann zufiel, das war zu einem Teile gewiß ein Unrecht. Man hatte eben oft genug erfahren, daß die Gurli-Naiven außer ihrem engsten Rollenfach nicht zu brauchen waren, und dieser Konsequenz ordneten die kurzsichtigen Nachfolger Laubes auch das Talent der Hartmann unter. Manche Rollen, in denen wir heute die echte Naivität als den hervorstechendsten Zug empfinden, verlangte man damals mehr ins Sentimentale hinübergespielt zu sehen. Für das Gretchen hatte die Seebach den Typus geschaffen; nach unserer heutigen Kenntnis von dem Umfang ihres Talentes dürfen wir wenigstens die Frage aufwerfen, ob die junge Hartmann bei rechtzeitiger Schulung nicht auch an diese Aufgabe herangereicht hätte. Ohne Zweifel aber hätte der Melitta blühendes Leben anstatt sentimentaler Deklamation recht wohl getan, wenn man die Hartmann nicht auch sonst bloß in Prosa hätte spielen lassen, sondern nach guter

alter Burgtheatersitte auch in die Verssprache eingeführt hätte, ein Versäumnis, das nachher bei ihrem Übergang in das ältere und ernstere Fach sich fühlbar gemacht hat. Ebenso wäre sie für den Puck wie geschaffen gewesen; aber der »Sommernachtstraum« wurde in das Repertoire des Burgtheaters erst wieder aufgenommen, als man anstatt des Puck einen, freilich unvergleichlichen, Ariel hatte. Dagegen blieb ihrem irdischen Realismus die mystische Traumwelt des Kätchens von Heilbronn mit Recht verschlossen; und die Widerspenstige, deren gutes Herz erst zuletzt über den verschrobenen Kopf siegt, hat sie gewiß ungern und nur vorübergehend gespielt. Zum anderen Teile freilich war es auch der seltene Reichtum an weiblichen Talenten, über welchen das Burgtheater noch in der Zeit seines beginnenden Niederganges verfügte, der das Talent der Hartmann, wie sie selbst umgekehrt das ihrer Kolleginnen, einschränkte. Von Anfang an stand neben ihr Auguste Baudius, auch eine Naive, aber wiederum von ganz verschiedener Art: mehr Geist als Herz, unübertrefflich in querköpfigen Backfischen aus der guten Gesellschaft und später in geistreichen oder schrullenhaften Salondamen. Auch bei der Frau Mitterwurzer, die zehn Jahre später kam und von lustigen Soubretten den Weg zu feinen Salondamen fand, ist die spitze Zunge und der Geist vorherrschend. Und noch war die Hartmann im Besitze ihrer jüngeren Rollen, als in Stella Hohenfels ein ganz verschieden geartetes, aber in seiner Art ebenso bedeutendes Talent für naive Rollen erschien.

Nicht der Mangel an Frische und an Jugend (denn ihr Herz ist lange jung geblieben), sondern die zunehmende Fülle ihrer Erscheinung zwang sie endlich, plötzlich in das mittlere Fach überzutreten. Sie spielte nun durch kürzere Zeit die Witwen und die reiferen Liebhaberinnen im Lustspiel, die mit natürlicher Klugheit ein gutes Herz verbinden; die Adelheid in den »Journalisten«, die Katharina von Rosen in »Bürgerlich und Romantisch«, die Susanne im »Letzten

Brief«, und auch die Beatrice in »Viel Lärm um nichts«, diese mit ihrem Manne als Partner und mehr im Tone gutmütig herausfordernden Mutwillens, als mit der scharfen Dialektik ihrer Vorgängerin, Frau Gabillon. Aber auch hier war, aus dem gleichen Grunde, nicht lange ihres Bleibens und bald lösten sie die Damen Hohenfels und Schratt in allen diesen Rollen ab.

Als letzte Station stand ihr schon lange das Haizingerfach bevor, wo ihr Frau Schönfeld inzwischen sehr ehrenvoll den Platz mehr offen hielt als streitig machte. Denn wie Laube in der Wildauer einstmals auf den ersten Blick die zukünftige komische Alte hatte erkennen wollen, so war es bei dem Stammpublikum des alten Burgtheaters schon zu der Zeit, wo die Hartmann noch als jüngere Frau Backfische spielte, ein oft gehörter Gemeinplatz, daß nur sie einmal die alte Haizinger wirklich ersetzen würde. Man brauchte ja die beiden bloß nebeneinander spielen zu sehen, wozu sich jede Woche die Gelegenheit bot, um ihre nahe Verwandtschaft zu erkennen. Aber nicht immer geht es mit dem, was wir notwendig kommen sehen, so glatt ab. So war es auch hier; die reife Frucht fiel nicht ohne Schütteln vom Baume. Häusliches Unglück und die Übergangszeit, wo sie in den mittleren Rollen und im Repertoire nirgends festen Fuß gefaßt hatte, waren nicht ohne schädlichen Einfluß auf ihre künstlerische Arbeitskraft und auf ihren Ehrgeiz geblieben. Sie schien es müde zu sein und, wie das gerade bei den größten Schauspielern nicht selten vorkommt, bloß durch das Pflichtgefühl mehr bei der Sache gehalten zu werden. Man erzählte, ich weiß nicht ob mit Grund, daß sie überhaupt nicht mehr auftreten wolle. Und so nahm sie nur sehr allmählich von ihrem Erbe Besitz. Aus dem Lorle wurde jetzt das seelenverwandte Bärbele, und wiederum fand sie sich jetzt mit dem inzwischen auch ins alte Fach übergetretenen Baumeister zu einem Paare zusammen, das in der deutschen Theaterwelt so wenig seines Gleichen hatte, wie ehedem Mama Haizinger und

Papa La Roche. Mit der Haizinger hatte sie ja vieles, besonders die lauten Interjektionen gemein; aber sie wirkte weniger drastisch, ihr Humor war zwar noch immer kräftig, aber über den Mutwillen war ein leichter Flor gelegt. Die Generalin Rieger in den »Karlsschülern« und die Daja im »Nathan« gelangen auf den ersten Wurf; aber in das Kuppler- und Zigeunerwesen der Frau Marthe Schwerdtlein, die schon stärkere Farben fordert und verträgt, fand sie sich erst allmählich hinein. Die Haizinger konnte auch bösartige alte Frauen sehr natürlich spielen; der »Störenfried« der Hartmann war eine unverträgliche, innerlich aber doch gutmütige Frau. Dafür war das Rollenfach der Mütter bei ihr von weiterem Umfang als bei der Haizinger. Nach der Gabillon konnte sie auch die köstliche Herzogin in der »Welt, in der man sich langweilt« übernehmen, die sich mit ihrem natürlichen Verstande so frei über alle Konvenienzen erhebt; und auch im ernsten Schauspiel, sogar im Trauerspiel waren alle Mütterrollen im genrebildlichen Stil ihr Teil: die Frau Elisabeth im »Götz« wie die Mütter in »Kabale und Liebe«, im »Egmont« und im »Volksfeind«, die Frau Ute, nicht zu vergessen ihre herrliche Baucis im zweiten Teil des »Faust«, die wie aus dem Rahmen eines niederländischen Bildes herausgestiegen sind. An dem Erfolge moderner Dichtungen hat sie wiederholt einen bescheidenen, zweimal aber einen hervorragenden Anteil gehabt: als Frau Vockeradt hat sie wieder im Verein mit Baumeister hervorragend zum Erfolg der »Einsamen Menschen« beigetragen und den großen Erfolg der »Schmetterlingsschlacht«, deren Schlußszene sie freilich gegen die Intention des Dichters ernst und pathetisch spielte, durfte sie zum großen Teil auf ihre Rechnung schreiben. Je mehr sie sich ihrem Ende näherte, um so mehr schien der Ernst in ihrem künstlerischen Wesen hervorzutreten. Müde und entsagende Seelen, wie die Frau Ingeborg in den »Kronprätendenten« und die stille Schwester Martha in »Hannele« wußte sie ergreifend zu verkörpern. Die Mutter in Davids

»Neigung«, ihre letzte Rolle, mit der sie nicht mehr vor das Publikum getreten ist, wird von den Eingeweihten als eine ergreifende Leistung gepriesen. Als Mater dolorosa hat sie nach diesen letzten Eindrücken ihr jüngster Direktor gefeiert, der auf sie die größten Stücke hielt und wohl imstande gewesen wäre, ihre schlummernde Kraft zu wecken und in Atem zu halten. Bald nach seiner Ankunft in Wien, als von dem Burgtheater die Rede war, sagte er mir von der Hartmann: »Die schiebe ich vor, wo es am gefährlichsten ist«. Vier Wochen später hielt er ihr die Grabrede. So spielen Wellen und Winde im Leben und auf dem Theater mit unseren Plänen und Entwürfen.



ERNST HARTMANN ALS HOFMARSCHALL KALB

(FAMILIEN-FIDEIKOMMISS-BIBLIOTHEK)

ERNST HARTMANN.

(1844—1911.)

[1911.]

Nur ein rascher Händedruck ist uns noch zum Abschied von einem der vornehmsten und liebenswürdigsten Künstler gestattet, die das Burgtheater jemals besessen hat; denn knapp vor der Stunde, in der diese Blätter in den Druck gehen, trifft uns die schmerzliche Kunde, daß Ernst Hartmann gestern nachts nach redlich erfüllter Pflicht einem Herzschlag erlegen ist. Nicht einen Siechen oder längst schon Gezeichneten hat der Tod mitgenommen, ein Blitz aus heiterem Himmel hat ihn dahingerafft, der selber das Urbild ewiger Heiterkeit war.

Ernst Hartmann gehört zu der Klasse von Norddeutschen, die nach Süddeutschland gravitieren und erst in Wien ihre eigentliche Heimat finden; daß er kein Wiener, sondern ein Hamburger war, mußte man sich sagen lassen, um es zu glauben. Er war, glaube ich, der Sohn eines Gastwirtes oder Hoteliers, der nach dem frühen Tode seines Vaters von der besorgten Mutter und einem bürgerlich gewissenhaften Vormund für den sicheren kaufmännischen Beruf bestimmt wurde, obwohl ihn die Lust zum Theater früh gepackt hatte. Aber in Chemnitz, wo man ihn in einer Maschinenfabrik untergebracht hatte, sah er Dawison und nun duldete es ihn nicht länger: der Siebzehnjährige ging durch und folgte dem Direktor des Chemnitzer Theaters nach Reval, wo er zum erstenmal die Bühne betrat, aber nur in ganz kleinen Rollen Verwendung fand. Der Taten-

durstige, der hier nicht auf seine Kosten kam, schloß sich daher einer Schmiere an, die die Ostseeprovinzen unsicher machte und bei der er sich als Protagonist bald in allen möglichen Charakterrollen austurnen konnte. So mit einer für seine Jugend nicht gewöhnlichen Routine ausgestattet, fiel er dem Vertrauensmann Laubes, Heinrich Marr, ins scharfe Auge, der schon den Liebhaber in ihm gewittert haben muß, denn er ließ ihn in Altona zur Probe den Prinzen in der »Emilia Galotti« spielen, ehe er ihn an Laube empfahl. Dieser empfing ihn in Wien und ließ sich aus seinen Charakterrollen vorsprechen, erklärte ihn aber sofort für den »geborenen Liebhaber« und nahm ihn als solchen auf ein Probejahr ins Burgtheater, dessen Bühne Hartmann mit 20 Jahren am 8. Februar 1864 zum erstenmal betrat und dem er also nahezu durch 50 Jahre angehört hat, seit 1880 auch als Regisseur. Wie fast alle echten Burgtheaterleute hat auch er bald heimgefunden und vor Wien keine eigentliche künstlerische Vergangenheit gehabt. Was er aber ins Burgtheater mitbrachte, war trotzdem oder vielleicht auch gerade deshalb nicht wenig: eine hübsche, wenn auch nur mittelgroße Figur, die ihn zwar von den Helden und den Heldenliebhabern allezeit ferngehalten hat, die aber mit der Zeit doch eine imposante Fülle und Haltung gewann; freundliche, von wunderschönen blauen Augen belebte Züge in dem Gesicht, dessen anmutiges Oval (ein günstiges Omen!) in seiner reifen Jugend eine merkwürdige Ähnlichkeit mit dem Apollo auf dem alten Burgtheatervorhang zeigte, später aber, bei zunehmender Vergeistigung, an Goethe erinnern konnte; und eine Stimme, die in der tieferen Lage, in der er sich, hierin doch noch ein echter Norddeutscher, mit Vorliebe bewegte, einen ganz eigenen Zauber hatte. Als einen guten Sprecher, der namentlich im Piano und in der Mezzavoce schöne Wirkungen zu erzielen vermochte, gab sich Hartmann, dem es nicht an Geist gebrach, von vornherein; eine gewisse Steifheit in den Bewegungen, die Laube an

dem Anfänger zu tadeln fand, schwand bald, als der anfangs sehr schüchtern und bescheiden auftretende neue Liebhaber festen Boden unter sich fühlte und in die Schule Sonnenthals geriet, dem Hartmann durch mehr als 40 Jahre hindurch im Burgtheater auf den Fersen nachfolgte und in Bewunderung und Liebe ergeben war. In der Zeit, wo zwölf Jahre noch, und später, wo sie wieder einen großen Unterschied ausmachen, waren Adolf und Ernst nicht bloß bei Dumas, sondern auch im Leben wie »Vater und Sohn«, und daß dem Burgtheater in dem neuen Ankömmling ein Erbe in der Tradition, die von Fichtner zu Sonnenthal führte, erwachsen sei, war den Zeitgenossen ebenso klar, als uns heute die traurige Gewißheit, daß diese Reihe mit Hartmann ihr Ende hat. Diese heitere, liebenswürdige und weiche Männlichkeit gedeiht in unserem schneidigen Zeitalter nicht mehr, weder im Leben noch auf der Bühne.

Aber schon der junge Hartmann hatte doch gegenüber seinen großen Vorgängern eine eigene Fasson. Er sah ja mit seinen 20 Jahren und sogar noch als 24jähriger Ehemann so unglaublich jung aus, daß ihm die bartlose Jugend, die vor ihm und nach ihm nur von Damen gespielt worden ist, in Bausch und Bogen zufiel, sowohl die schüchterne und bescheidene als auch die vorwitzige und unbescheidene, die es hinter dem Ohre hat: sowohl der kecke Vetter Hurlebusch, der lose Page, und der junge Klingsberg, der dem eigenen Vater ins Gehege kommt, bei Kotzebue als auch der Georg im »Götz«, also Rollen, die zum Teil nach ihm von der Hohenfels gespielt worden sind. Aber auch die bescheidenen sogenannten zweiten Liebhaber, die das Mißgeschick haben, im Schatten der ersten zu stehen, hat er in jungen Jahren mit solchem Glück verkörpert, daß mir sein Brackenburg zum Beispiel bis auf den heutigen Tag eine unvergeßliche Leistung ist, die ich vom ersten bis zum letzten Wort noch genau im Ohre habe. Auf die tragischen Heldenliebhaber dagegen, für die er weder die Erscheinung noch die hohen Töne der Leidenschaft besaß,

hat er bald selber Verzicht geleistet, nachdem er eine Zeitlang als Schiller in den »Karlsschülern« und als Ferdinand in »Kabale und Liebe« mit Krastel abgewechselt hatte. Sehr bald dagegen hat er sich ein neues Feld in den Grandseigneurs erobert, für die er den ganzen Glanz und Adel seiner Persönlichkeit und seiner Erscheinung einzusetzen hatte, ja seinem »Ludwig XIV.« in Brachvogels »Prinzessin Monpensier« hatte er es sogar zu verdanken, daß er, in letzter Stunde für den erkrankten Lewinsky einspringend, nach dem Ablauf des Probejahres von einem unverständigen Chef nicht sofort als unnützer Kostgänger wieder entlassen wurde; es folgten dann der König in der »Jungfrau von Orleans«, der Prinz in der »Emilia Galotti«, bei dem Sonnenthal mehr den Liebhaber, Hartmann mehr den Prinzen herauskehrte, und noch viele andere, bis zu dem Fürsten in Goethes »Tasso«, den wir erst vor einigen Jahren von ihm gesehen haben. Seine eigentliche Glanzzeit beginnt mit der Shakespeare-Woche unter Dingelstedt, die ihm in dem jungen Heinz sowohl als in dem reifen König Heinrich V. große Aufgaben stellte, in denen er auch später nicht mehr erreicht worden ist. Wie Krastel der geborene Darsteller für die ewige Jugend war, so war es Hartmann für den jugendlichen Übermut, der den Mann ankündigt, für den Most, der sich nur deshalb so absurd gebärdet, weil er zum Wein reifen will. Daher waren Heinz und gleich darauf auch der Küchenjunge Leon, in denen sich dieses Reifen plötzlich oder allmählich auf der Szene sichtbar vollzieht, wohl die besten unter seinen vielen guten, die eigentlichen Hartmannrollen.

Der schnelle Aufschwung zu dem Gipfel seiner Kunst, den er schon in der Mitte seiner dreißiger Jahre erreicht hatte, ist aber leider nicht ohne Rückschlag geblieben. Als eifriger Burgtheaterbesucher, der ich damals war, erinnere ich mich noch recht gut, wie sein prächtiger Leon nach einiger Zeit von Vorstellung zu Vorstellung immer mehr in die Manier versank, wie er an den Stellen, deren

sichere Wirkung er so oft erprobt hatte, immer stärkere Farben aufzutragen und endlich — eine gefährliche Versuchung, der sehr viele große Schauspieler, nicht zum wenigsten auch Kainz, eine Zeitlang oder auf die Dauer unterliegen — sich selbst zu kopieren begann. Er wurde sich immer mehr seiner Liebenswürdigkeit bewußt und darum hätte man nun öfter gewünscht, daß er sich weniger liebenswürdig und selbstgefällig gegeben hätte. Eine kokette Frau ist mitunter, ein koketter Mann aber niemals schön. Der Zauber, den er als reifer Mann auch im Leben auf die Frauen ausübte, wurde ihm als Künstler und als Menschen gefährlich, wobei sich das Eigentümliche herausstellte, daß er, je älter er wurde, gerade auf die jüngere Weiblichkeit am stärksten wirkte, wie auch ihn immer nur die allerjüngste zu reizen begann. Auch an seiner Technik gingen diese Übergangsjahre nicht spurlos vorüber: er ging nicht mehr über die Bretter, er segelte über sie, wobei er mit den beiden, weit nach auswärts geschwungenen Händen bald links, bald rechts gewissermaßen die Balance herzustellen suchte und er, der Meister im Piano, gewöhnte sich nun ein überlautes und lärmendes Wesen an, dem auch sein in den höheren Registern kreischendes und gicksendes Organ nicht gewachsen war. Ältere Rollen, wie den bescheidenen Horatio im »Hamlet«, den er nun fesch und flott mit einer gewissen Aufdringlichkeit zu spielen begann, konnte man gar nicht mehr von ihm sehen und, als ihm die reifen Männer und Liebhaber aus dem Besitz von Sonnenthal und Baumeister zuwuchsen, gelangen ihm wohl die gesetzten Salonliebhaber im modernen, besonders im französischen Lustspiel, für die er vollendete Noblesse und echten Humor mitbrachte, aber weder seinen Benedikt in »Viel Lärm um nichts«, den er nicht scharf und schneidig, sondern derb losfahrend und grob spielte, noch den Weiberbändiger Petrucchio, bei dem er seine im Grunde weiche Persönlichkeit zu forcierter und brutaler Männlichkeit erst künstlich aufstacheln mußte, noch auch

seinen Mercutio, der aus der tollsten Lustigkeit zuletzt eine plötzliche Wendung in den Ernst nahm, anstatt mit Witzworten auf der Zunge zu sterben, konnte man eigentlich als gelungen bezeichnen. Ja sogar an seinem Bolz fiel der Unterschied von Sonnenthal in der Szene mit Piepenbrink stark ins Auge: wie man ehrliche Leute zum besten hält, ohne sich selbst dabei etwas zu vergeben, das verstand Sonnenthal meisterhaft darzustellen, während sich Hartmann damit selber wegwarf und dadurch auch den Dichter an einer gefährlichen Stelle nicht deckte, sondern bloßstellte.

Glücklicherweise hat Hartmann noch vor dem Ende sich selber und seine Kunst wiedergefunden. Es mag wohl sein, daß hier die moderne Richtung in der Kunst und auf dem Theater, die ja nicht bloß in die Tiefen der Menschenseele, sondern auch in Herz und Nieren der Künstler hinein zu leuchten versuchte und allem Falschen, Unechten und Unehrlichen den Krieg erklärte, auf Hartmann Einfluß gehabt hat, so wenig er es auch nötig zu haben glaubte, in seiner sicheren Technik und in dem Stil seiner Kunst, die noch ganz in dem alten Burgtheater wurzelte, einer neuen Fahne zu folgen. Gewiß sind seine Aufgaben aus dem Umkreis der Moderne keine eigentlichen Hartmann-Rollen geworden, es darf aber ebensowenig wie bei Sonnenthal verkannt werden, wieviel er trotzdem in ihnen geleistet hat; es ist vielleicht immer noch mehr, als, genau besehen, mancher unter den modernen Schauspielern in seinem eigentlichen Fach fertiggebracht hat. Seinen Hjalmar freilich mußte man an Mitterwurzer messen, der ja auch kein richtiger Moderner war und gegen den er nicht aufkommen konnte, aber in anderen Lebenslügnern, wie z. B. in Schnitzlers »Vermächtnis« und in den »Einsamen Menschen«, in denen er sich mit dem Untergrund seines Wesens selber spielen konnte und neben seiner ihm an Tiefe und Wahrheit im Leben und in der Kunst überlegenen Gattin stand, hat er doch sehr respektable

Leistungen geboten. Es ist ja wahr, daß er die veristischen Rollen in seiner Weise durchaus zu elegant, zu wienerisch-fesch angelegt hat, was besonders an seinem Konsul Bertnick zu erkennen war; schwerlich aber hat hier Bassermann das richtigere getroffen, dessen Konsul, nach Wiener Begriffen wenigstens, wieder nicht elegant genug aussieht, denn ein Mann, der um seine gesellschaftliche Stellung kämpft, muß doch auch etwas gleichsehen und weiß, daß die Kleider den Mann machen. In seinem Borkman hat Hartmann auch diese Schönfärberei zu überwinden verstanden, und wenn er just auch kein Napoleon der Börse gewesen ist, so ist er doch dem seelischen Teile der Aufgabe vollkommen gerecht geworden. Seine Rückkehr zu den schönsten Traditionen seiner Jugend und zu edler Einfachheit konnte man in der letzten Zeit freilich am besten in kleineren Rollen beobachten. Der schwedische Hauptmann im »Wallenstein«, den er nach dem Tode Roberts wieder übernommen hatte, war ein Meisterstück in der gedämpften Rede und in der Stimmungsmalerei, die auch in der Regiekunst seine stärkste Seite war. Und wie hat er uns alle als alter Frauenverehrer und Frauenliebling, als »greiser Paris« noch vor einem Jahre entzückt? Hier war er wieder ganz in seinem Element: mitten unter drei schönen Damen und noch dazu den jüngsten des Burgtheaters, da ging ihm als Menschen und als Künstler das volle Herz auf. Zu dieser Rolle habe ich ihn vor einem Jahre mit Freuden beglückwünschen können und gemeint, daß das leicht zu spielende Stück für ihn auch eine gute Gastspielrolle abgeben könnte; aber im unnachahmlichen Tonfall seiner gedämpften Stimme sagte er elegisch: »So drei schöne Damen findet man nicht überall« — ohne die also wollte er es lieber nicht tun. Das war der Punkt, wo er zugleich sterblich und unsterblich war und sich sein ganzes Leben lang gleichgeblieben ist. Er, der in seiner Jugend die zurückgesetzten zweiten Liebhaber mit Wonne gespielt hatte, vertrug es im Alter nicht mehr, der verschmähte

oder der betrogene zu sein. Ganz instinktiv rächte er sich, indem er den zurückgesetzten Ehemann oder Liebhaber mit dem ganzen Zauber ausstattete, der seiner Erscheinung und seiner Persönlichkeit bis in den Tod treu geblieben ist. Oft hat er dadurch den vorgezogenen Liebhaber einfach aus dem Sattel geworfen und mitunter das ganze Stück umgekrempelt, wie z. B. in der »Großen Gemeinde«, die freilich erst dadurch ihren Erfolg errungen hat. Sollen wir daraus dem alten Liebhaber, der einer der größten war, die das in diesem Fach so bettelarme deutsche Theater je gehabt hat, einen Vorwurf machen? Wir würden ihm aus dem einen Vorwurf machen, was sein eigentlicher Ruhmestitel war. Ein Liebhaber, ein geborener nämlich, muß freilich auch, wie alles Schöne auf Erden, sterben, aber er kann nicht aufhören zu lieben.

FRITZ KRASTEL.

(1839—1908.)

[1908.]

Fritz Krastel war der Sohn eines Choristen am Mannheimer Hoftheater, der ihn zum katholischen Geistlichen bestimmt hatte. Vom Heldenspieler des Hoftheaters nur ganz oberflächlich vorbereitet, schlug er Engagements an kleinen Bühnen, wie Gießen und Ulm, aus und wandte sich auf den Rat seines Tanzlehrers, eines alten Franzosen, lieber gleich an das Hoftheater nach Karlsruhe, wo ihm dessen Sohn freilich nur eine Anstellung unter den Tänzern verschaffen konnte, aber die Beschäftigung auch im gesprochenen Schauspiel in Aussicht stellte. Es dauerte jedoch geraume Zeit, bis sich diese Hoffnung erfüllte, und die mehrjährige Tätigkeit im Ballett hat noch lange hinaus im guten und im schlimmen Sinne in der körperlichen Plastik und in den Bewegungen Krastels ihre Spuren zurückgelassen, die erst allmählich, niemals aber ganz verschwunden sind. Nach einem mißglückten Versuch als Handwerksbursche im »Faust« gelang es ihm endlich, als Raoul in der »Jungfrau von Orleans«, wo er für einen abgegangenen Kollegen einsprang, die Aufmerksamkeit Eduard Devrients zu erregen, der sich seine weitere Ausbildung angelegen sein ließ (Krastel mußte dabei, um sich des falschen Pathos zu entwöhnen, Wertherbriefe auswendig lernen und möglichst natürlich vortragen) und ihn

bald als jugendlichen Helden und als Liebhaber sowohl im klassischen Drama als im Lustspiel verwenden konnte. Sein Ruf drang bis nach Wien zu Laube, der einen Nachfolger für den alternden Josef Wagner suchte und der, wenn wir der humoristischen Erzählung Krastels glauben dürfen, seinetwegen im Juni (1863?) nach Karlsruhe gekommen wäre, wo er, nachdem ihm Krastel die Erzählung des Don Cesar aus der »Braut von Messina« auf dem Zimmer vorgesprochen hatte, mit ihm ein Gastspiel vereinbarte, das im April 1864 stattfand und außer dem Ferdinand in »Kabale und Liebe« und dem Don Carlos auch noch die von Laube stets geforderte Lustspielrolle (den jungen Bloom in Töpfers »Rosenmüller und Finke«) umfaßte. Schon ein Jahr später (am 30. April 1865) konnte Krastel als Don Carlos und als Falkentoni (im »Goldbauer« von der Birch-Pfeiffer) am Burgtheater debütieren, wo er im günstigsten Zeitpunkt eintraf und bald den weitesten Spielraum fand. Von Baumeister, der anfing stark und gesetzt zu werden, übernahm er die jungen Naturburschen, und von Wagner, der in das Fach der reiferen Helden und Liebhaber übergegangen war, nahm er die jugendlichen Helden und Liebhaber, in denen ihm auch Sonnenthal, der sich seit Fichtners Abgang immer mehr dem Konversationsstück zuwandte, Platz machte. Bald darauf wurde durch die lange Krankheit und den Tod Josef Wagners das ganze klassische Repertoire für Krastel frei, der nun länger als ein Jahrzehnt hindurch der erste Heldenliebhaber des Burgtheaters war und nicht bloß in den Schiller-Rollen, sondern auch als Tempelherr, als Graf Wetter von Strahl, als Albrecht in Hebbels »Agnes Bernauer«, als Orest und als Percy unbestrittene Erfolge hatte. Auch im Schauspiel gelangen ihm Kostümrollen (Offiziere, Jäger, Bauernburschen) besser als die eigentlichen Salonrollen, in denen er auf die grüne, naseweise Jugend beschränkt, von den Bonvivants aber ganz ausgeschlossen blieb. 1870 zum Hofschauspieler und 1888 zum Regisseur

ernannt, hat Krastel sich noch in den letzten zehn Jahren, als seine schauspielerische Tätigkeit fast ganz erlahmt und seine eiserne Gesundheit mit einem Schlag für immer gebrochen war, als phantasievoller Regisseur verdient gemacht und auch als dramatischer Lehrer am Konservatorium sehr anregend gewirkt. Auch dichterisch hat er sich zwar nicht ohne Talent, aber ohne nachhaltigen Erfolg beschäftigt: daß er sein Trauerspiel »Der Winterkönig« nicht auf die Wiener Bühne bringen konnte, hat ihm Schmerz bereitet; aber auch das einaktige Lustspiel »Im Regen« hat sich nicht behauptet, nur sein Text zum »Betrogenen Kadi« erhielt sich dank der Musik von Gluck länger auf dem Repertoire der Hofoper. In der Wiener Gesellschaft hat sich Krastel, der mit einer Schwester des Historienmalers Gaul verheiratet war, durch sein heiteres, liebenswürdiges Wesen einen Kreis von zahlreichen Freunden erworben. Mit Baumeister und Gabillon gehörte er zu den eifrigsten Zechkumpanen des alten Burgtheaters; schon ein Champagnerfrühstück beim »Kameel« in der Bognergasse lag nicht außerhalb seiner Lebensgewohnheiten, und an den tollen Abenden der »Grünen Insel«, eines geselligen Künstlervereins, in dem er den Namen Romeo führte, ließ er nicht bloß sein schauspielerisches und dichterisches, sondern auch sein großes geselliges Talent in den hellsten und freudigsten Farben leuchten. Denn Fritz Krastel (in der Jugend nannte er sich nicht ungern Fratz Christel) stammte nicht bloß aus derselben Mannheimer Straße wie Helene Hartmann-Schneeberger, er war auch von ihrer Art. Sie waren beide Frohnaturen, an denen die Frau Rat ihre helle Freude gehabt hätte. Krastel war ein rechtes Sonntagskind, dem ängstliche Sorge, wie jede bange Schonung für seine Person fremd war. Als er zum erstenmal mit dem Tode wochenlang in verzweifeltem Ringkampf lag, gaben ihn alle Ärzte verloren, die Redaktionen hielten ihre Nekrologe im Satz bereit — Fritz Krastel aber erhob sich eines Tages zu aller Erstaunen und schüttelte zwar

nicht den letzten Rest der Krankheit, aber wenigstens den ihm keineswegs erwünschten Tod ab. Ein halbes Jahr später, als ich im Herbste aus der Sommerfrische heimkehrte und an einem recht kühlen und windigen Tage mein Stammlokal beim Löwenbräu aufsuchte, saß ein einsamer Gast im Freien vor der Tür — Fritz Krastel, der es sich nicht nehmen ließ, daß die frische Luft auch für einen eben Genesenen das Gesündeste sei. Nach ein paar Monaten hatte er denn auch einen neuen, etwas schwächeren Anfall; aber die täglichen Bulletins aus dem Krankenzimmer waren kaum eingestellt, als ich hoch oben auf der luftigen Höhe des Kahlenberges einem fröhlichen Mann in leichten und offenen Sommerkleidern, den Paletot nachlässig über den Arm geworfen, begegnete — wiederum Fritz Krastel, der nach einem schwülen Sommertage hier oben die frische Abendluft einsaugen wollte. Und so unbekümmert wie um den Leib war er auch um das Leben. Als der neue Direktor des Burgtheaters in die Verträge der Mitglieder Einblick nahm, zeigte es sich, daß der von Fritz Krastel schon seit längerer Zeit abgelaufen war, daß er also rechtlich dem Institut eigentlich gar nicht mehr angehörte. So war er in allem und jedem! Man mußte ihn nur sehen, wie er auch noch als älterer Herr mit vorgestrecktem Kinn und blitzenden Augen im Zickzack durch die belebtesten Straßen eilte, immer im allerraschesten Tempo, und man hatte den Eindruck der ewigen Jugend.

Sein eigentliches Fach waren daher auch die Heldenliebhaber, die einen Stich ins Naive oder, wie es in der Theatersprache heißt, ins Naturburschentum haben. Frohe und heitere Seelen, die ohne ihre Schuld und ohne es zu wissen ins Verderben rennen, lagen ihm besser, als was von Haus aus eine ernste und düstere Färbung trug; offene und harmlose Naturen besser als tief innerliche und verschlossene Charaktere; humoristisch angehauchte besser als ganz pathetische. Darum waren Jung-Siegfried in Hebbels



KRASTEL ALS MAX PICCOLOMINI
(SAMMLUNG HOFRAT HUGO THIMIG)

Nibelungen, der Tempelherr und Max Piccolomini seine eigentlichen Rollen, mit denen er noch in reifen Jahren sogar auf ein fremdes Publikum hinreißend wirken konnte, wie es sich bei den Münchener Gesamtgastspielen (1880) gezeigt hat, wo der im Burgtheater längst in die zweite Reihe getretene Künstler als Max Piccolomini alle anderen aus dem Felde schlug, und bei der letzten Vorstellung im alten Burgtheater (1888), wo sein Orest mit zu dem tiefen Eindruck des Abends beitrug. Für die liebenswürdige grüne Jugend war er der prädestinierte Darsteller. Seine feste, muskelstarke und von Gesundheit strotzende Erscheinung, der runde Kopf mit den feurigen Augen, der spitzigen Nase, dem keck herausspringenden Kinn und dem hübschen, beim Reden etwas schief nach rechts gezogenen Munde, und das helle, zwischen Bariton und Tenor schwebende Organ, das in den unteren Registern gepreßt klang, in der Höhe aber eine siegreiche Kraft und Fülle entfaltete — alles das war ein Verein und eine Bildung, auf die der Gott der Jugend selber sein Siegel gedrückt zu haben schien. Frische und frohe, dreiste und verwegene Jugend, die alles wagt und alle gewinnt, wird auf den deutschen Bühnen, auf denen die Liebhaber immer eine kostbare Sache waren, selten eine so überzeugende Verkörperung gefunden haben als in Fritz Krastel. Es war mehr die Hitze und das Feuer, der Ungestüm und das Draufgängertum der Jugend als gewaltige Leidenschaft in ihm. Ich erinnere mich noch recht gut, daß damals, als er zum erstenmal bei Wohltätigkeitsvorstellungen im Theater an der Wien und in Baden den Karl Moor und den Jaromir in Vertretung des alternden und kranken Josef Wagner übernahm, das Urteil der älteren Generation lautete: »Bloßes Strohfeuer!« Ein Vierteljahrhundert später aber hat der nicht mehr junge Mann als Otto von Meran in Grillparzers »Treuem Diener seines Herrn« durch die Siedehitze seines Strohfeuers die jungen Liebhaber des Burgtheaters tief in den Schatten gestellt und gezeigt, wie die starken Naturelle

und Temperamente trotz der Theorie vom Übermenschen auf der Bühne wie im Leben immer seltener werden.

Schwierig freilich mußte ihm bei diesen Anlagen der Übergang ins Fach der gesetzten Helden werden. Hier versagte schon das ganz auf den Ausdruck des Jugendlichen gestimmte hellfarbige Organ; seine Bewegungen, obgleich noch immer hastig und schießend, konnte er mit dem Willen besser im Zaume halten, sie erschienen immer noch massiver und männlicher als der Ton, der trotz allem künstlichen Breitquetschen niemals eine männliche Färbung annahm, wie auch aus den Bartmasken immer die jugendlichen Gesichtszüge hervortraten. Bei seinen Männern und gar bei seinen Greisen wurde man auch dann das störende Gefühl nicht los, daß hinter der ganzen Maskerade ein Jüngling stecke, als Krastel heimlich schon längst ein alter Mann geworden war. Dazu kam aber ungefähr gleichzeitig noch ein anderer Umstand, der nicht bloß für diesen einen Künstler, sondern für die Schauspielkunst überhaupt lehrreich ist.

Gerade zu der Zeit nämlich, als Krastels künstlerische Jugend ihre natürliche Grenze erreicht hatte, gab der Italiener Salvini im Ringtheater seine Gastrollen. Er war so ziemlich in allem und in jedem der Gegenpol von unserem Fritz: ein ebenso ausgesprochen männlicher, wie dieser ein ausgesprochen jugendlicher Darsteller. Aber die Gegensätze ziehen sich an; und Krastel war gleich von der ersten Vorstellung so begeistert und hingerissen, daß er in Salvini den Stern gefunden zu haben glaubte, der ihn in das ältere Fach und in die Charakterrollen hinüber leiten könnte. An dem Sohn der Wildnis, der beiden gemeinsamen und doch so grundverschiedenen Rolle, ließ sich der Einfluß des neuen Vorbildes sofort erkennen, aber er war leider kein wohltätiger: Krastel hatte nur sich selbst verloren, die Kunst Salvinis aber nicht gefunden. Als ich nach dreijähriger Abwesenheit aus Prag nach Wien zurückkam, sah ich ihn als Karl Moor, in einer

Rolle, mit der ich sozusagen aufgewachsen und die mir bis auf die Einzelheiten im Ohr gegenwärtig war; zu meinem größten Erstaunen war nicht mehr ein Stein auf dem andern geblieben, alles, was früher gewirkt hatte, war verschwunden, das Neue aber völlig leer und nichtssagend. Und so ist es auch in Zukunft geblieben: in dem Streben nach charakteristischem Ausdruck, der ihm versagt war, hatte er den schönen und freudigen Schwung seiner Jugend ganz eingebüßt. Dabei konnte man immer merken, daß seine künstlerischen Intentionen die besten waren; er konnte das, was er in seiner Phantasie ganz deutlich vor sich stehen sah, sogar andere lehren, er konnte es nur selber nicht machen. Von dem Geist und der Bildung, die er in hohem Grade besaß, verrieten seine neuen Rollen nichts, sie forderten mitunter geradezu die Parodie heraus. In seiner Jugend hatte man ihm, mit Recht und mit Unrecht, zum Vorwurf gemacht, daß er gern »singe«; und das wurde seit der Bekanntschaft mit Salvini das Gespenst seines Alters. Er gab das jetzt selbst zu, er blickte auf seine grüne Jugendzeit wie auf eine Periode der Unreife zurück und erwartete Großes von sich, nachdem er sich des »Singens« entwöhnt habe. Und das war ein großer Rechenfehler!

Der kluge Krastel hatte dabei übersehen, was so viele andere moderne Künstler aller Art übersehen: daß sich auch in der Kunst nicht eines für alle schickt; daß gerade ein echtes Naturell sich nicht einfach nach der Mode zum Realismus oder zum Naturalismus umstimmen kann, daß man auch das von der Frau Mutter haben muß. Der gute Wille und die beste Absicht tun es nicht, es muß auch in der Anlage gegeben sein, sonst nützt aller Fleiß und alle Mühe nichts. So kann ja wohl das »Singen« auf dem Theater eine bloße Manier und Unart, es kann aber auch Natur sein. Sehr große Schauspieler, die nicht bloß für den Rhythmus, sondern auch für die Melodie der menschlichen Rede ein feines Ohr hatten und von dem

Umfang ihrer Tonskala, besonders von den höheren Tönen, einen reicheren Gebrauch machten, haben wirklich »gesungen«, ohne daß es jemand störend aufgefallen wäre, ja ohne daß so mancher es bemerkt hätte. Wie die Sprache des Dichters, so kann sich auch die Sprache des Schauspielers bis zum Lied erheben; es darf nur nicht schlechte Gewohnheit sein, es muß aus dem Innern herauskommen. In diesem Sinne hat auch die Wolter die Schlußrede der Sappho: »Erhabne, heilige Götter!« gesungen; in diesem Sinne singt Kainz, in dem überhaupt ein gutes Stück von Fritz Krastel fortlebt, heute noch in Don Carlos: »Ich sah auf Dich und weinte nicht!« Es liegt eine wahre Ironie darin, daß gerade die vergötterten Vorbilder Krastels, die großen Italiener, mit ihrem kräftigen Realismus so starke musikalische Wirkungen zu verbinden wußten, wie sie einem deutschen Schauspieler in seiner weniger musikalischen Sprache auszulösen gar nicht möglich wären. Wie hat Rossi, mit großen Schritten auf und ab gehend, in großartiger Steigerung das Addio des Othello ergreifend gesungen! Noch weiter aber ist Salvini gegangen, der als Macbeth die Verse: Non temere, fin che verso Dunsinana di Birnam la foresta non si muova in so hohem Falsett vor sich hingirrte, daß man ein betörendes Hexenlied zu hören glaubte. Und so hat auch das allgemeine Urteil dem jungen Krastel, der freilich oft gesungen hat, gegenüber dem alten Recht gegeben, der leider in doppeltem Sinne ganz ausgesungen hatte, dafür aber oft genug in den behäbigen Naturton des Pfälzers verfiel, der sich mit dem Al-Hafi so schlecht vertrug. So stellen uns die siebziger und der Anfang der achtziger Jahre Krastels Blütezeit vor, deren kurze Dauer allerdings auch darin begründet war, daß die Heldenliebhaber auch in der dramatischen Literatur nicht mehr recht gedeihen wollten und auszusterben begannen. Das gehört ja mit zur Tragik dieses in manchem Sinne zu spät Gekommenen: daß er, der selber dichterisch nicht unbegabt war, mit der zeitgenössischen

Literatur zuletzt so gut wie gar keine Fühlung mehr hatte, seitdem die Heldenjünglinge seines langjährigen Hausgenossen Mosenthal und seines späteren Direktors Wilbrandt außer Kurs gesetzt waren.

Damit war auch seinem Talent der nährende Mutterboden entzogen, und er selber hat es gewiß am tiefsten empfunden, daß seine morgenschöne Kunst lange vor ihm selber zu Grabe getragen war.

FRIEDRICH MITTERWURZER.

(1845—1897.)

(Eugen Guglia, Friedrich Mitterwurzer. Mit einem Porträt Mitterwurzers in Lichtdruck. Wien, Carl Gerold's Sohn, 1896. XV und 145 Seiten, 8⁰.)

[1896.]

Von der ehrlichsten Begeisterung eingegeben, will dieses interessante Büchlein weder eine Biographie noch eine Kritik seines Helden vorstellen, der uns Gott sei Dank noch nicht historisch geworden ist. Der Historiker hat dieses Mal nicht die Vergangenheit wiederzubeleben, sondern die lebendige Gegenwart zu fixieren versucht. Indem er sich darauf beschränken will, nur einfach zu beschreiben, hat er seine Aufgabe sogleich an dem rechten Ende in Angriff genommen. Dadurch unterscheidet sich ja die Kunst des Schauspielers von allen übrigen, daß ihre Schöpfungen flüchtig vorübergehende sind. Man kann dem Gedächtnis mittels der Photographie, in Zukunft vielleicht auch mittels des Phonographen nachhelfen; aber ganz wird man die Kunst des Schauspielers der Macht der Zeit niemals entreißen. Die seltene Gabe, künstlerische Eindrücke in Worten festzuhalten und mittels der Sprache zu reproduzieren, wird darum jeder, der über Schauspieler und über Schauspielkunst schreibt, noch weit notwendiger besitzen müssen, als jeder andere Kunstschriftsteller. Denn überall sonst liegt das Kunstwerk gegenwärtig vor, hier muß es im Gedächtnis oder in der Phantasie des Lesers erst wieder nacherschaffen werden.

Aber so notwendig diese Kunst ist, so selten ist sie auch. Freilich so arm, als Guglia in seinem Vorwort meint, ist unsere Literatur an getreuen Schauspielerporträts nicht. Außer von Tieck besitzen wir auch von Lichtenberg, Goethe, Immermann, Lewald, Laube u. a. sehr gute Aufnahmen schauspielerischer Persönlichkeiten und einzelner Rollen. Dennoch ist diese Fähigkeit im Verhältnis zu dem ungeheuren Wust der Theaterliteratur eine verhältnismäßig sehr seltene. Und das hat seinen guten Grund. Auch der feinfühligste Zuschauer nämlich wird nicht imstande sein, die reinsten und stärksten Eindrücke in Worte umzusetzen, wenn ihm die Technik der Kunst völlig fremd ist. Es ist eine alte Erfahrung, daß es um so leichter ist über eine Kunst zu schreiben, je ausgebildeter ihre Technik ist. Es wird niemandem einfallen, über Musik oder Malerei zu schreiben, der nicht wenigstens die Noten kennt oder ein Ölgemälde von einem Pastellbild zu unterscheiden weiß; über die Dichtung traut sich fast jeder ein Urteil zu, über das Theater, das ja auch eine gesellschaftliche Bedeutung hat, betrachtet man es gar als Pflicht, mitreden zu können. Aber schon die kleine Liste von Namen, die ich oben verzeichnet habe, zeigt, daß wir wirklich Förderliches auf diesem Gebiete fast nur solchen Männern verdanken, die mit dem Theater in längere oder kürzere Berührung gekommen sind, denen es auf irgend eine Weise vergönnt war, einen Einblick in die Werkstätte des Schauspielers zu tun.

Diesen Blick vermisse ich oft bei Guglia; ich habe das Gefühl, daß die Dinge ihm richtig vor Augen stehen, daß er sie aber nicht mit dem rechten Namen zu nennen weiß. Mit dem gesunden Instinkt, der ihm überall eigen ist, beginnt er sogleich mit der äußeren Erscheinung des Künstlers, mit den physischen Mitteln, welche die Grundlage seiner Leistungen bilden. Er gibt ihm ungefähr die folgende Personenbeschreibung mit auf den Weg: ein großer und starker Mann mit breiter Brust und mit breiten

Schultern; der Gang aufrecht, aber ungleich; das Gesicht regelmäßig geformt und sehr anziehend; das Auge unendlich ausdrucksvoll; das Organ ziemlich kräftig. Man wird zugeben, daß diese Kennzeichen selbst für eine Polizeinote zu unbestimmt wären und sich in ihrer Allgemeinheit oft dem nähern, was einen leidlich gesunden und hübschen Mann von dem Affen unterscheidet. Man müßte zunächst feststellen, daß Mitterwurzers stattliche, nicht starke Figur zwar in allen Formen biegsam und geschmeidig ist, nirgends aber den Eindruck des Massiven oder gar Robusten erwecken kann. An seinem Gang ist mir, in früheren Jahren mehr als heute, die Neigung aufgefallen, die linke Schulter in die Höhe zu ziehen und überhaupt den Kopf zwischen den leise gehobenen, etwas schiefen Schultern einzusenken. Der Wiener nennt diese Haltung, wenn sie entstellend wird, »einen Katzenbuckel machen«. Bei Mitterwurzer ist sie nur leise angedeutet und weder unschön noch unelegant; aber in Heldenrollen hat sie mich doch oft gestört, denn sie erweckt den Eindruck des Hinterhältigen, Listigen und Ungeraden. Auch die Füße sind viel beweglicher, die Schritte kleiner und rascher, als man nach dem Oberkörper erwartet, die Knie gern eingebogen. Die mimische Kunst Mitterwurzers hätte eine sorgfältigere Beobachtung verdient, als Guglia ihr zuteil werden läßt; denn ohne Frage ist der Mimiker in Mitterwurzer dem Redner überlegen. Er geht oft sogar seine eigenen Wege: manche seiner Masken, namentlich in den früheren Jahren, schaltet so souverän mit den Gesichtsmuskeln, als ob sie zum Reden ganz entbehrlich wären, und wenn der Künstler das Wort ergreift, wird entweder das Wort in der Mundstellung der Maske vergewaltigt oder die Maske dem Worte geopfert. Das herrliche Instrument seiner mimischen Kunst ist der Kopf, und so gut wir auch gerade über die Schauspielerphysiognomien unterrichtet sind, mit einem glücklicheren Werkzeug hat nie ein darstellender Künstler gearbeitet. Ein Kopf mit breitem Knochenbau und mit mächtiger

Stirn, und eine höchst bewegliche Muskulatur, die in der Verlängerung der Oberlippe nach unten fast das Unglaubliche leistet und das Spiel von der breitesten Breite bis in die längste Länge gestattet; eine Nase, die durch ihren scharfen Schnitt aus allen Masken hervortritt und doch nirgends die Regelmäßigkeit des Ausdruckes stört; der Unterkiefer leise hervortretend und Energie anzeigend ohne Unfreundlichkeit. Ein sehr reges und lebendiges Augenpaar, nicht auf künstliche Vergrößerung angewiesen, sondern auch halbgeöffnet wirksam, nicht von ruhigem Feuer leuchtend, sondern von zuckenden Blitzen belebt. Am wenigsten Vorteile bietet das Organ. In der Mittellage nicht ganz voll und unrein, oft sogar scheppernd, klingt es in der tieferen Lage zwar kräftig, aber man hat immer das Gefühl, als ob die Kraft auf Mühe und Überanstrengung beruhe. Die Behandlung dieses widerspenstigen Instrumentes war keine Kleinigkeit und ganz auf natürlichem Wege ohne Kunst und ein bißchen Künstelei ist es damit nicht abgegangen. Den hohen Registern geht unser Künstler ganz aus dem Wege und es ist wohl seine charakteristische Eigenheit, daß er im Ruf und im Schrei nicht zu den hohen, sondern zu den tiefen Tönen greift. Dies fällt um so mehr auf, als er auch den Stimmansatz wechselt, die tieferen Töne klingen wie aus dem Bauche herausgeholt. Aus dem Mangel macht er eine Tugend; er liebt rasche Sprünge aus dem mittleren Register in die tiefen. Und er liebt es besonders auch, mit der Stimme zu gixen und einen Vokal in zwei Noten zu geben: als Kardinal Winchester hat er bei den Worten »er hat keine Augen« das Entsetzen immer so gemalt, daß er den Diphthong »Au« in »Augen« mit einem grellen Sprung der Stimme begleitete. Auch das Organ weist den Künstler auf solche Wirkungen hin, wo es sich um ein momentanes, konvulsivisches Aufzucken der Leidenschaft handelt; ein breites und volles Ausströmen der Leidenschaft ist nicht seine Sache, und längere Reden wird er immer gerne in einzelne Momente aufzulösen und

den Zusammenhang zu zerreißen trachten. Aber in solchen kurzen Momenten stimmt alles zur vollsten Wirkung zusammen. Das Auge blitzt, die Stimme bebt, die Gesichtsmuskeln schwingen mit, die Hände zittern.

Wie bei jeder starken Individualität, so kündigt sich auch hier das Innere schon in dem Äußeren an; dem Umfang der Mittel entsprechen die Grenzen des Talentes und umgekehrt. Nach diesen zu fragen, hat ein scharfsichtiger Beobachter nicht nur das Recht, sondern die Pflicht. Wie Bilder überhaupt bloß durch Umgrenzung zustande kommen, so gewinnt man auch ein charakteristisches Künstlerporträt nicht dadurch, daß man alle sauberen Qualitäten auf einen Ehrenscheitel häuft, sondern nur durch die Abgrenzung nach außen und durch die Vergleichung mit anderen, ähnlichen oder entgegengesetzten Erscheinungen. Bei einem Schauspielerporträt ist dies aber noch in weit höherem Grade als sonst der Fall. Jeder andere Künstler stellt sich seine Aufgabe selbst; er wird dem, was nicht im Umfang seines Talentes liegt, zwar nicht ganz ausweichen können, aber doch mehr oder weniger bewußt aus dem Wege gehen. Dem Schauspieler dagegen werden die Aufgaben gestellt; er muß mehr oder weniger immer einen Teil seiner künstlerischen Individualität verleugnen. Den großen Schauspieler charakterisiert das, was ihm nicht liegt, ebenso wie das, was ihm gelingt. Bei Mitterwurzer freilich scheint es dem oberflächlichen Blick, als ob er durchaus alles spielen könnte, weil er an keines der üblichen Rollenfächer gebunden und wirklich vielseitig ist. Aber diesem durchgehenden Längenschnitt entspricht ein sehr begrenzter, ja enger Querschnitt. Mitterwurzer ist einer der vortrefflichsten Darsteller für alles, was einen leisen Geruch von Lüge und Unwahrheit an sich hat; er ist der genialste Darsteller der Lebenslüge, den wir haben. Aber sein Reich und seine Macht sind dort zu Ende, wo der Ausdruck wahrer, echter, natürlicher Empfindung beginnt, also wo Baumeister und Sonnenthal zu Hause sind. Einen unmittelbar und mühelos aus

dem Herzen kommenden und zum Herzen dringenden Ton habe ich von ihm nie gehört; er hat mich erschüttert und er hat mich entsetzt, aber er hat mich nie gerührt. Daß er, was Guglia so sehr zu rühmen weiß, allen sentimentalen Anwandlungen aus dem Wege geht, hat seinen letzten Grund doch nur in dem instinktiven Bewußtsein, daß diese Saite keinen rechten Ton gibt. Denn es hieße doch nur aus der Not eine Tugend machen, wenn er die Rede Wallensteins an Max wirklich bloß deshalb fallen ließe, weil Wallenstein bei Max seine Wirkung verfehlt. Und auch der Biograph macht aus der Not eine Tugend, wenn er das sentimentale Gebet des Narziß an die Sterne, weil es seinem Helden schlecht damit gelungen ist, einfach zu den Toten wirft: Narziß falle hier eigentlich doch nur aus der Rolle. Um Vergebung! aber das Umgekehrte ist der Fall: der echte und wahre Narziß, der sich hinter den Affensprüngen des Gamins verbirgt, ist ohne die Sentimentalität der Rousseauschen Zeit gar nicht zu denken; die erste Aufgabe bei dem Narziß wie beim Hamlet wird für den Darsteller immer sein, uns den tiefen Schmerz, aber auch die sentimentale Selbstgefälligkeit im Schmerz (»Es wird recht hübsch sein, wenn sie mich begraben werden«) ahnen und glauben zu machen. Mitterwurzers Narziß, eine genial angelegte Rolle, verspricht im ersten Akt mehr, als er in den folgenden hält: gerade weil es ihm nicht gegeben ist, uns für den ungeheuren Schmerz zu gewinnen, mit dem nur der Schauspieler diese hohle und fratzenhafte Figur ausfüllen kann. Auch in den schönsten Rollen Mitterwurzers fehlt selten ein kurzer Augenblick, wo sich dieser Mangel störend bemerkbar machte. Die Zeugen, die Guglia gegen mich anführt, können mich nicht bekehren: ich bewundere Mitterwurzer nach wie vor als Konsul Bernick, aber das Schuldbekenntnis in der letzten Szene hat auf mich keinen überzeugenden Eindruck gemacht, für mich klingt es hohl, leer und äußerlich. Aber sogar in einer Meisterrolle, wie der Röcknitz in Sudermanns »Glück im Winkel« ohne

Zweifel ist, entstellt mir der eine Zug die ganze Figur, wenn unser Künstler, nachdem er Elisabeth gewonnen hat, sein »Endlich! endlich!« mit jenem Augenaufschlag zur Decke begleitet, der mir den Heuchler kennzeichnet. In diesem Augenblick habe ich nicht den Übermenschen vor mir, den die Kraft treibt und der die Ergänzung seines Wesens gefunden hat, sondern einen Roué, dem sein Anschlag endlich gelungen ist und der sich nun mit der größten Kälte seines errungenen Sieges freut. Mit genau demselben heuchlerischen Augenaufschlag und etlichen Umarmungen, die im Gegensatz zu der sonst geübten Zurückhaltung geflissentlich stark betont sind, entläßt unser Wallenstein, der gegenüber Max keinen warmen Ton findet, seinen Octavio. Ich gehe aber sogar noch weiter und sage, daß Mitterwurzer überhaupt in keiner Rolle zu Hause ist, die tiefer im Gemütlichen wurzelt. An seinem Allmers habe ich nicht, wie Guglia meint, die falsche Auffassung getadelt; ich glaube vielmehr, daß jede Ibsensche Figur ihre physiologische Seite hat. Was mir zu fehlen scheint, ist nur die Gemütsseite; ich sehe nur einen pathologischen Fall vor mir, keinen ergreifenden Seelenprozeß oder Herzenskampf; und daß ich die Auffassung des Künstlers dabei nicht mißverstanden habe, erfahre ich bei Guglia aus Mitterwurzers eigenem Bekenntnis, dem unser Verfasser freilich kein Gewicht beilegt. Wie die gemütlichen, so sind aber auch alle geraden, aufrichtigen, offenen Charaktere außer dem Bereich seines Talentes, und mit seinem Wilhelm Tell (den ich übrigens nicht gesehen habe) wird Mitterwurzer bei einem unbefangenen Publikum schwerlich Triumphe feiern; hat doch schon seinem Macbeth die Unterlage gefehlt, ohne die Macbeth kein Held, sondern ein Beutelschneider von Gewalt und Reich ist. Mich hat, als Mitterwurzer zum erstenmal im Burgtheater debutierte, schon der Satz: »Leute, die es nicht wagen, mit dem schlichten, hilflosen Wort einen e h r l i c h e n Kampf zu bestehen« stutzig gemacht, wo unser Künstler auf dem Wort »ehrlich« mit

geflissentlicher Betonung auffallend verweilte! Man betont die Ehrlichkeit nicht so absichtlich, wenn man nicht einen falschen Biedermann zu spielen hat. Auch Mitterwurzer braucht sonst nicht so viel Nachdruck, wo ihm etwas gelingt; aber die Eigenschaften, die ihm fehlen, lassen sich nicht erkünsteln und nicht erzwingen, sie müssen in der natürlichen Anlage des Schauspielers gegeben sein. Auch alles, was ein massives Fundament und körperliche Fülle verlangt, liegt außerhalb seiner Mittel und seines Talentes; und wie er selbst die rauhe Biederkeit eines Don Lope, die unserem Gabillon so prächtig gelungen ist, künstlich erzwingen mußte, das haben die letzten Vorstellungen des »Richters von Zalamea« gezeigt. Im Lustspiel und im modernen Drama tritt dieser eine, aber empfindliche Mangel weniger stark hervor; aber es hätte sich an einer Parallele zwischen dem Konrad Bolz von Mitterwurzer und von Sonnenthal doch auch hübsch beobachten lassen, wie Mitterwurzer ohne Zweifel geistreicher und witziger ist, Sonnenthal aber liebenswürdiger und gemütlicher; Mitterwurzer ist ein Journalist von heutzutage, Sonnenthal einer nach dem Herzen G. Freytags aus der Zeit der »Grenzboten«. Auch im Lustspiel fesselt Mitterwurzer mehr durch seine geistige Beweglichkeit, während Sonnenthal behaglich erwärmt; Mitterwurzer ist scharf, Sonnenthal milde; der Humor des einen wurzelt zuletzt doch im Intellektuellen, der Sonnenthals im Gemüte; Mitterwurzer ist interessanter, Sonnenthal herzlicher. Lustspieldichter, die wie Benedix keinen Überschuß an Geist haben, werden durch Mitterwurzer, der den Mangel aus dem eigenen reich ersetzt, erst möglich gemacht; aber Bauernfeld wird nur durch Sonnenthal recht zur Geltung kommen.

Fasse ich das alles zusammen, so muß ich bekennen, daß Laube ganz das Richtige getroffen hat, wenn er Mitterwurzer, wenigstens im Trauerspiel, nur die »brüchigen Charaktere« zuerkennen wollte. Ja sogar das harte Wort, daß Mitterwurzer vorzüglich Episodenspieler sei, enthält einen

wahren Kern. Man muß dabei nur von jedem Werturteil absehen! Denn am Ende ist es doch noch die Frage, ob die Kunst, aus den paar Worten »eines Herrn« in Schnitzlers »Liebelei« eine lebendige Figur zu machen, nicht größer ist als die, den Hamlet schlecht und recht zu spielen. Die großen tragischen Rollen (ich meine: Lear, Macbeth, Hamlet usw.) werden immer daran scheitern, daß es unserem Helden nicht gegeben ist, das Herz im Tiefsten zu ergreifen, und daß ihm der fortstürmende und fortreißende Ausdruck der Leidenschaft fehlt. Am meisten wird er immer dort zu Hause sein, wo sich Leidenschaft und Verstand, Ernst und Humor berühren; wo ein rascher Wechsel oder gar ein jäher Sprung aus einer Empfindung in die andere erfordert wird; wo es nicht auf eine allmähliche Steigerung und auf ein Ausleben der Leidenschaft ankommt, sondern auf einzelne, unvorbereitete Momente. Damit ist schon gesagt, daß seine nervöse Kunst ihre dankbarsten Aufgaben auf dem Gebiete des modernen Dramas, in der Mitte zwischen Tragödie und Komödie findet, am meisten aber in den Tragikomödien der Modernsten, so wenig Sympathie auch Mitterwurzer der Mensch zu diesen Dichtungen haben mag.

Meinen Eindrücken gegenüber, wie ich sie ihm wohl mündlich mitgeteilt habe, beruft sich Guglia hier auf die seinigen und die seiner Freunde, der »Positiven«, womit er die entgegengesetzte Meinung sogleich an den negativen Pol verweist. Ich befinde mich dort nicht behaglich. Ich habe das Talent und die Kunst Mitterwurzers schon vor der Zeit seiner Reife geschätzt, als ihn die zünftige Kritik, wie alles, was dem Burgtheater so nötig war wie ein Bissen Brot, mit ihrer spitzen Klinge vom Michaelerplatz vertrieb, und ich habe es als einen Haupttreffer begrüßt, als das Burgtheater den echten Mitterwurzer gegen den falschen, nämlich Herrn Bonn, einhandelte. Aber ich würde es nur beklagen, wenn nun das ganze Burgtheater auch mit seinem tragischen Repertoire ihm einfach ausgeliefert und seine Kraft falsch beschäftigt würde. Er ist gewiß das stärkste

Talent des jungen Burgtheaters; das einzige Genie, das seit Laubes Abgang dem männlichen Personal zugewachsen ist. Aber in seiner besten Zeit hat das Burgtheater niemals den Namen und die Farben eines einzelnen Schauspielers getragen; und der Satz Goethes gilt am meisten von dem Schauspieler: »die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen«. Ich werde mich wohl hüten, mich durch Guglia an das andere Ende drängen zu lassen und mit der gleichen Einseitigkeit wie er für, so ich gegen Mitterwurzer zu fechten. Er lehnt es zwar ab zu urteilen, er will bloß genießen und Eindrücke festhalten; aber er macht denen, die andere Eindrücke haben, doch den Vorwurf, daß sie kein Ohr für seinen Helden und keine Saite für seine Empfindung haben. Wer nur seine Eindrücke gibt, der muß auch die der anderen gelten lassen; und mit demselben Recht könnten diese wieder behaupten, daß es unserem Verfasser, der gern auf Sonnenthal und Hartmann stichelt, an dem Gehör und der mitschwingenden Saite für diese Künstler fehle, womit dann wieder Guglia an den negativen Pol gedrängt wäre. Ich werde nicht in diesen Fehler verfallen; mir ist Sonnenthal in manchen tragischen Rollen zu weich und Hartmann oft zu kokett liebenswürdig, aber darum weiß ich doch, daß sie etwas zu viel haben, was Mitterwurzer nur zu wenig hat. Ich sehe darin nicht einmal einen Tadel, sondern nur die notwendige Grenze ihrer Kunst, ohne die eine Individualität nicht zustande kommt. Wohl aber scheint es mir tadelnswert, wenn Guglia über jede tiefere Gemütswirkung als über eine sentimentale Rührung empfindsamer Seelen spottet, wieder um aus der Not eine Tugend zu machen. Für ihn ist derlei überhaupt bloß lyrischer Effekt und schöne Deklamation; obwohl das Beispiel Rossis und Salvinis gezeigt hat, daß man hier sehr weit über Mitterwurzer hinausgehen und doch immer noch charakteristisch und dramatisch bleiben kann. Man kann in ihrer Verwendung fehlgreifen und übertreiben; aber eine Farbe, die der Schauspieler auf seiner Palette haben, ein Ton, über den er ver-

fügen muß, ist der Ausdruck ungeheuchelter, ungezwungener, natürlicher Empfindung doch auch. Und wenn die modernste Dichtung solche Charaktere und Momente nicht kennt, in dem älteren Repertoire gibt es Dutzende von Rollen und Szenen, die ohne diese Farben und Töne nicht zur Geltung kommen können. Guglia spottet zugunsten des Mitterwurzerischen Philipp II. über Carlos und Posa; aber auch einen Hamlet wird man ohne ungeheuchelte Schwermut und Melancholie nicht zustande bringen, oder doch nur so äußerlich wie Herr Bonn zustande bringen. Für den Künstler sind solche subjektive Charaktere und Stellen gerade so objektive Aufgaben wie die anderen, die zur Lyrik gar keine Anlage haben. Guglia hat der »Moderne« hier freilich ganz aus dem Herzen geredet, die verlangt, daß Hamlet, wenn er auf den Kirchhof kommt, genau so »natürlich« redet wie der Buchjäger, wenn er aus der Schenke kommt. Unserem Theater aber werden diese Vorurteile und Schlagwörter noch den herbsten Schaden bringen. Aus Abneigung gegen die falsche Deklamation werden unsere Schauspieler sich auch noch den letzten Rest ihrer lang vernachlässigten Sprachkunst abgewöhnen! Und um nur ja recht natürlich und wahr, um nur ja nicht sentimental zu erscheinen, werden sie noch unliebenswürdiger, noch unfreundlicher, noch härter und kälter werden als sie es heute ohnedies schon sind, wo man in ganz Deutschland keinen lyrischen Liebhaber mehr findet, der eine einfache Liebeserklärung mit Wärme vortragen kann. Und doch könnten sie gerade aus dem Beispiel Mitterwurzers lernen, was ihnen Not tut. Denn nicht mit dem Charakterisieren hat er angefangen, sondern so gut wie Dawison, Gabillon, Baumeister u. a. hat er als Liebhaber begonnen. Da hat er gelernt, was sich später nicht mehr einholen läßt: so liebenswürdig, einschmeichelnd, so gewinnend sein, als es seine Natur erlaubt. Er ist (ich sage mit Guglia: Gott sei Dank!) kein lyrischer Dutzendliebhaber geworden und geblieben; aber er hat die Mängel seiner natürlichen Anlage

so weit verbergen gelernt, daß sie auch aufmerksamen Beobachtern wie Guglia entgehen. Nur auf eines weiß ich mir keinen Reim zu machen. Wie nämlich Guglia, trotz seiner Abneigung vor jeder Art von Übertreibung und Überschwänglichkeit, den Reklameartikeln glauben kann, die von Unwohlsein und Ohnmachten als Wirkung der Kunst seines Helden berichten, und daß man bärtige Männer im Wallenstein laut schluchzen hörte! Man vergesse nicht: in dem kalten Wallenstein, der ohne Effekt endet und nur eine einzige, wirklich zum Schluchzen herausfordernde Szene hat: nämlich die zwischen Wallenstein und Max, die Mitterwurzer (wie Guglia meint, absichtlich) fallen läßt.

Es gibt aber noch einen anderen Standpunkt, von dem aus ich mit Guglia und seinem Helden nicht einverstanden bin. Und das scheint mir der wichtigste Punkt: nämlich das Verhältnis der Schauspielkunst zur Dichtung. Mitterwurzer ist auch als darstellender Künstler Ironiker. Er stellt sich immer über die Rolle auf den Standpunkt des Dichters, der das Ganze übersieht. Wenn Wallenstein nach der Traumerzählung seine ungläubigen Zuhörer mit Weibern vergleicht, die beständig auf ihr erstes Wort nur kommen, wenn »man Vernunft gesprochen stundenlang« — so will unser Künstler, wie er selber zugesteht, bei dieser Stelle ein Lächeln über das Gesicht des Zuschauers gleiten sehen. Es ist auch für mich kein Zweifel, daß hier einer der Fälle von indirekter Charakteristik vorliegt, wo der Dichter sich von seinem Helden lossagt und wo die Romantiker von Ironie redeten. Aber jedenfalls ist der, welcher die ironische Wirkung zustande bringt, nur der Dichter selbst, der Schauspieler kann hier gar nichts dazu tun. Er muß die Worte, die der Dichter in umgekehrtem Sinn meint, genau so geben, als ob sie in geradem Sinn verstanden wären. Je ernster, je überzeugter, je aufrichtiger Wallenstein von »Vernunftsprechen« redet, um so deutlicher wird auch das Mißverhältnis zu dem, was er gesagt hat, hervortreten. Ich wiederhole es: der Schauspieler soll hier gar nichts tun, als aus der Rolle

heraus reden. Mitterwurzer aber will zugleich das Geschäft des Dichters besorgen, indem er dem Zuschauer direkt das ironische Lächeln abgewinnen will; er tritt aus der Rolle heraus. Solche Momente findet man in jeder seiner größeren Rollen, und mich wundert, daß sie Guglia nur im Wallenstein aufgefallen sind. Im Konsul Bernick antwortet er auf die Frage seiner empörten Schwester: »Und Ihr nennt Euch die Stützen der Gesellschaft?« in demselben Tone mit den Worten: »Sie hat keine bessern!«, wobei er aus der Rolle fallend und seinen Helden dem Gelächter preisgebend auf und ab spaziert, anstatt sich aus der Rolle heraus für seinen Helden zu wehren (»sie hat [eben oder halt] keine bessern«). Im Don Carlos hat die Szene zwischen dem König und dem Infanten zuletzt die ironische Spitze, daß der Sohn dem Vater und der Vater dem Sohne den gleichen Vorwurf macht: jeder preist das Glück der Vaterliebe und der Kindesliebe, aber jeder wirft dem anderen vor, daß er es ihm vorenthalte. Auch hier liegt die Ironie in der Situation, gleichsam zwischen den beiden Rollen. Wie Carlos klagt, daß seine Wünsche den König diesem Erdenparadiese entfremdet haben, so wirft umgekehrt der König dem Infanten vor: »schön malst Du ein Glück, das Du mir nie gewährtest!« Es ist ein elegischer Seufzer, einer der wenigen Augenblicke, wo Schillers Don Philipp nicht ohne Menschlichkeit ist; auf dem »leider, leider« liegt der ganze Akzent. Mitterwurzer läßt das fallen und hält sich an die Ironie, die nur in der Situation latent gelegen ist; er betont: »das Du mir nie gewährtest«, als ob er sagen wollte: »ja, das will ja gerade ich von Dir!« und als ob es sich um ein Mißverständnis oder um einen logischen Widerspruch handelte. Und so spielte er nach Guglias eigenem Urteil auch die Rolle des Victor Hagen im »Gefängnis«, die ich nicht von ihm gesehen habe, mit einer »ausgelassenen Lustigkeit, die hin und wieder an Ironie streifte; es war, als wollte er den guten Benedix und seine harmlosen Theaterfiguren verspotten«. Um den guten Benedix tut es mir weiter nicht



MITTERWURZER ALS KÖNIG PHILIPP II.

(SAMMLUNG HOFRAT HUGO THIMIG)

leid; wohl aber um den großen Schauspieler, der sich über die Rolle auf den Standpunkt des Dichters stellt und dann nur noch einen Schritt weiter machen darf, um auch dem Dichter über die Schulter zu schauen.

Auch diesen letzten Schritt hat sich Mitterwurzer oft genug und nicht allein bei Benedix, sondern bei viel größeren Dichtern erlaubt. In der guten alten Zeit des Burgtheaters durfte es als Prinzip gelten, daß die Gestalt des Schauspielers aus dem Text des Dichters hervorging, daß sich die Gebärde dem Wort unterordnete, daß man nicht neben dem Text einen ganz fremden Charakter pantomimisch einhergehen ließ. Mitterwurzer war der erste, der den gefährlichen und in seinen Folgen unberechenbaren Weg einschlug, gegen die Intentionen des Dichters zu spielen, ihm auch an den einfachsten und klarsten Stellen falsche Absichten aufzuzwingen. Eine solche Stelle ist zum Beispiel die Rede des Wallenstein an Max. Guglia meint, die bisherigen Darsteller hätten diese Stelle »lyrisch gefärbt«; aber nicht *sie* haben hier gefärbt, sondern Mitterwurzer, dem die Stelle nicht liegt und der aus der Not eine Tugend macht. Man höre nur diese gekünstelte Auslegung! Wallenstein verfehlt seine Wirkung auf Max, weil er durch Max' Liebe zu seiner Tochter, mit der er höher hinauswill, verletzt ist; weil er ihn überhaupt nur aus Not, aus Unentbehrlichkeit zu halten sucht; weil er ihm innerlich ferner steht als je. Ich brauche den Lesern den Inhalt des *Schillerischen* Wallenstein nicht ungefärbt vor Augen zu stellen! ich brauche auch nicht daran zu erinnern, daß mit Max die Blume aus Wallensteins Leben verschwindet! Man mag nun über dieses Verhältnis denken, wie man will; man mag es für unwahrscheinlich oder unmöglich halten, das ist hier gleich! Für den Schauspieler, der nicht seinen eigenen, sondern Schillers Wallenstein spielt, ist es einmal da. Daß aber die rührende Bitte Wallensteins ein unübertreffliches Meisterstück ist und auf niemand seine Wirkung verfehlt, das wird jeder zugeben, der für die Kunst Schillers über-

haupt Empfänglichkeit besitzt. An einem Herzen reißen, das ist ja der Inhalt so vieler seiner wirksamsten Szenen: so reißt Carlos an dem Vaterherzen, die Jungfrau an dem Herzen Burgunds, Tell an dem Herzen Geßlers usw. Wenn Wallenstein bei Max kein Gehör findet, so liegt die Schuld nicht an ihm, sondern an Max, der nicht ungerührt bleibt, aber, nachdem er aus Theklas Munde das Gebot der Pflicht gehört, die Stimmen der Liebe und der Freundschaft gewaltsam unterdrückt oder vielmehr betäubt. Mitterwurzer steht hier wiederum außerhalb seiner Rolle; er spielt nicht bloß Wallenstein, sondern er will Wallenstein und Max zugleich sein, und er verdirbt die stärkste Szene, indem er den deutlichen Absichten des Dichters entgegen arbeitet. Genau so hat er es kürzlich mit dem König in Don Carlos gemacht; denn was er gespielt hat und technisch musterhaft gespielt hat, das war nicht Schillers Don Philipp, sondern der geschichtliche Philipp, den er dem Dichter untergeschoben hat. Ich brauche das gar nicht weiter auszuführen, man kann es bei Guglia selber lesen. »Die Antwort der Königin macht ihn nicht eigentlich betreten, wie der Dichter vorschreibt, der Darsteller korrigiert hier den Dichter, er zeigt uns besser, was in seinem Philipp in diesem Augenblick vorgeht.« Auch der Biograph muß den Dichter korrigieren, um die Auffassung des Schauspielers als allein richtig hinzustellen: »hier zum erstenmal denken wir an das: Ihr seid gut, das später Posa zu ihm sagt«; aber Posa sagt das gerade Gegenteil: »Zu einem Nero und Busiris wirft die Menschheit Ihren Namen, und das schmerzt mich; denn Sie waren gut«, d. h. ehe Sie durch das Gefühl der Einzigkeit verdorben waren! Und nun lese man einmal bei Guglia die einleitenden Worte über diese Don Carlos-Vorstellung, wo sich der Verfasser über die »hochtönenden Wechselreden« und die »schönen Gespräche« zwischen Carlos und Posa zu moquieren scheint, ob hier der Schillersche Don Carlos nicht bloß zur Folie eines König Philipp dient, von dem der Dichter selbst gar nichts gewußt hat.

Ein durchgehender Mangel des Buches von Guglia besteht darin, daß er nicht, wie ich es eben versucht habe, die Individualität des Künstlers im ganzen zu erfassen bestrebt ist, sondern sie in einzelne Rollen, und diese wieder in einzelne Stellen zerbröckeln läßt, so wie etwa im vorigen Jahrhundert Böttiger das Ifflandsche Gastspiel in Weimar geschildert und hinter jedem Mätzchen eine bedeutende künstlerische Absicht gesucht hat. Bei einem Schauspieler wie Mitterwurzer ist dieser Weg von vornherein aussichtslos; denn wie jeder weiß, hält Mitterwurzer seine Gestalten nur im ganzen, nicht aber in ihren Einzelheiten fest, und er spielt an verschiedenen Abenden sehr verschieden und sehr ungleich. Aber auch sonst hat die Methode ihre Schattenseiten; denn sie setzt zum mindesten genaue, fast wörtliche Kenntnis der Rolle voraus, wenn man getreu berichten will. Ich habe Mitterwurzer sehr oft an denselben Abenden gesehen wie Guglia und meine Erinnerungen stimmen oft mit den seinigen nicht überein. Ich greife zum Beispiel »Narziß« im Wiedener Theater heraus. Es war kein erfreulicher Abend; Mitterwurzer, im Burgtheater ungerecht zurückgesetzt und von einem wahren Heißhunger nach Rollen und Taten erfüllt, stürzte sich mit einer krankhaft nervösen Gier auf den Narziß. Seine Unruhe kam dem ersten Akt nur zustatten, obwohl er fast niemals im Text sattelfest war (was G. Freytag einmal an seinem Bolz tief verletzt haben soll). Im vierten Akt, als Choiseul und die Quinault im Vordergrund spielten und Narziß im Hintergrund seine Rolle überlas, war das Stichwort längst gefallen, als Mitterwurzer nach langer Pause mit echten Katzensprüngen nach vorn setzte und mit bebender Stimme rief: »Eine Frage, Herzog von Choiseul, wie hieß der erste Mann der Marquise von Pompadour?«; der Darsteller des Choiseul (Herr Grève) hat mir später selbst erzählt, daß er bei dieser Nuance, die auf der Probe gar nicht angedeutet war, im ersten Schrecken geglaubt habe, Mitterwurzer sei plötzlich verrückt geworden. Aber auch den Schluß hat er damals ganz

anders gespielt, als Guglia erzählt, der ihn nach der Vision der Sündflut mit einem gurgelnden Aufschrei zu Boden sinken läßt. Ich weiß noch ganz genau, wie Mitterwurzer nach den letzten Worten sich aufrecht zur Leiche der Pompadour (Geistinger) wandte, den Finger auf ihren Mund legte und selber grimassierte, sich dann zum Ausgang wandte, plötzlich nach dem Herzen griff und rücklings zu Boden fiel. Ebenso vergißt Guglia, der sonst für die Masken seines Helden einen scharfen Blick hat, bei seinem Shylock anzuführen, daß er in der Gerichtsszene in einem pomphaften Festkleid, wie zu einer feierlichen Handlung erscheint. Daß übrigens alle früheren Darsteller den idealisierten Shylock gespielt und nicht durch seine Bosheit, sondern durch das ihm zugefügte Unrecht gewirkt hätten, ist eine sonderbare Behauptung; bei La Roche und bei Lewinsky war das gewiß nicht der Fall, und auch die niedrige Auffassung des Juden ist auf dem deutschen Theater keineswegs neu. Mitunter setzt sich Guglia aber auch direkt in Widerspruch mit Mitterwurzer selbst. Während Mitterwurzer selber erzählt, daß ihm die Gestalt des Mephistopheles in Amerika in einem Moment ganz neu vor Augen getreten sei (was bei einer so bunten Rolle, wie der Mephistopheles von Mitterwurzer ist, freilich nur sub inteso zu verstehen ist), findet Guglia die Grundlinien der früheren und späteren Darstellung nicht verändert. An dem Allmers ist mir die Betonung der physiologischen Grundlage aufgefallen, zu der sich Mitterwurzer, ohne daß ich vor dem Buche von Guglia je etwas davon erfahren hätte, ausdrücklich selbst bekannt hat. Es muß also doch etwas Wahres daran sein; und wenn ich Mitterwurzer in dieser Rolle vor mir sitzen sehe, die Hände matt und schwach in den Schoß gesunken, wie kein gesunder Mann sitzt, dann glaube ich nicht, daß Guglia Recht hat, wenn er diese Auffassung gegen die Autorität des Künstlers bestreitet. Noch weniger aber hätte er sich bei Rollen, die er nicht selbst gesehen hat, auf beliebige Zeitungsnachrichten stützen oder gar

auf die bloße Vermutung verlassen sollen, die bei einem so unberechenbaren Künstler wie Mitterwurzer immer eine gefährliche Sache ist. Den Ramseth z. B. hat der Künstler ganz anders als den Erzherzog Ferdinand gespielt und die letzten Worte (»aber es war doch Wahrheit!«) hat er mit staunendem Kopfschütteln wie bei etwas ganz Unbegreiflichem gesprochen, nicht »die nervöse Energie seines Wesen herauskehrend und sich in seinem Glauben wiederfindend«. An manchen Stellen ist mir auch die Auffassung des dichterischen Charakters bei Guglia unverständlich. Etliches davon habe ich schon oben berührt; aber auch wenn er in dem Shakespearschen Cäsar einen großsprecherischen Bramarbas sieht oder den Sudermannschen Handlungsreisenden besonders milde als »etwas unverschämt« beurteilt, weiß ich mich in dem Dichter nicht zurecht zu finden.

Am meisten hat es mich befremdet, daß Guglia seinen Helden so losgelöst vom Burgtheater betrachtet, ja daß er ihn dem Burgtheater stillschweigend gerade gegenüberstellt. Mag im alten Hause auch gegen ihn gefehlt worden sein, so verdankt doch Mitterwurzer dem alten Burgtheater ebensoviel als das neue Burgtheater ihm. Man muß ihn nur gekannt haben, als er von Leipzig nach Wien kam! Wie viel seine Rede gewonnen hat und besonders seine Haltung und seine Bewegungen! Er ist auch ein Kind des Burgtheaters, und er wird ihm, richtig beschäftigt und innerhalb der Grenzen seines Talentes, künftig noch mehr zum Ruhme gereichen als bisher. Denn er hat an Reife gewonnen, und in der Auffassung und Gestaltung seiner Rollen die nervöse Hast und die fahrige Unruhe abgelegt, die früher oft peinlich wirkten. Aus Amerika, wo andere ihr Talent vergeudet und ihre Kraft aufgerieben haben, ist er gesammelter und geklärter zurückgekehrt und er hat auch den gefährlichen Hang zum Virtuosenleben (ich weiß nur nicht, ob ganz und für immer) überwunden. Es steckt neben der künstlerischen auch eine bedeutende moralische Kraft in ihm, die uns hoffen läßt, daß er sich

selbst in naturgemäßen Bahnen fortleiten und fortentwickeln werde.

Bei der Wiener Kritik hat das Buch von Guglia nicht überall eine freundliche Aufnahme gefunden. Die Gegner des Zunftwesens sind oft am intolerantesten gegen die Unzünftigkeit. Warum aber soll ein geistreicher Mensch und ein guter Schriftsteller, auch wenn er nicht Theaterkritiker von Beruf, sondern Historiker ist, uns nicht die Eindrücke beschreiben, die er in langer und fleißiger Beobachtung von einem Liebling erhalten hat? So oft man auch in Versuchung ist, ihm zu widersprechen, so gern wird man aus seinem Büchlein alte Eindrücke wieder auffrischen.

IBSEN
UND DIE MODERNE SCHAUSPIELKUNST.

[1898.]

Freilich kann ich nur von Wien reden. Denn ich habe nie ein Stück von Ibsen außerhalb von Wien aufführen gesehen. Die Verhältnisse mögen anderswo leicht anders liegen. Die Berliner Theater, größtenteils Schöpfungen neuerer, ja der neuesten Zeit, haben keine geschichtliche Tradition, nicht einmal einen festen Personalstand. Hier kann sich, unbehindert von Velleitäten und Konventionen, leichter ein neuer Stil herausbilden, wenn es sich zeigen sollte, daß man mit dem alten für die neuen Aufgaben nicht mehr ausreicht.

Man wird aber vielleicht einwenden, daß das gar nicht wünschenswert sei, und daß ich mit dem Wort »Stil« selber noch in der alten Konvention stecken geblieben sei. Diesen Einwand fürchte ich nicht. Denn es gibt zwar eine Kunst, die es sich zur Aufgabe macht, nicht zu stilisieren, aber auch diese Kunst hat ihren unbewußten Stil. Ibsen gerade in seinen Gesellschaftsdramen zeigt einen bis in die technischen Äußerlichkeiten vollständig ausgebildeten Stil. Oder ist es Zufall, daß alle diese Stücke ihren Gegenstand analytisch behandeln, indem sie die eigentlichen Ereignisse unter die Voraussetzungen verweisen und auf der Szene bloß die psychologischen Konsequenzen sich abspielen lassen; daß ferner in jedem Stück der Eintritt eines Fremden in den Kreis der handelnden Personen die Enthüllung

mit sich führt? Wer beobachten will, wie anders ein Künstler und wie anders ein Stümper sich desselben technischen Mittels bedient, der sehe sich einmal wieder unsere alten Schicksalstragödien an, er findet dort äußerlich ganz dieselbe Behandlung und das gleiche Motiv, das in »Rosmersholm«, wo sich an jedes neue Auftreten des Rektors ein weiteres Stadium der Enthüllung knüpft, zu einer völligen Stagnation des szenischen Bildes führt. Ohne Stil keine Kunst, sondern nur der Dilettantismus, der sich bei jedem neuen Ansatz die Kunst aufs neue erfinden muß.

Ich glaube nun in der Tat, daß auf dem Gebiet der Schauspielkunst dieser neue Stil noch nicht gefunden ist; und die ausgezeichnete Vorstellung der »Weber« in Berlin, welche den besten Vorstellungen ebenbürtig war, die ich noch in dem alten Burgtheater gesehen habe, hat mich keines besseren belehrt. Denn ein großer Erfolg läßt sich auch mit talentvollen Dilettanten, und noch leichter natürlich mit einem ad hoc engagierten Künstlerpersonal erreichen. Auffallende Ungleichheit der Vorstellungen und der Leistungen ist das erste Kennzeichen eines Theaters, das seinen Stil noch nicht gefunden hat. Neben dieser Mustervorstellung der »Weber« habe ich in dem Berliner Deutschen Theater schwache und eine entschieden schlechte Aufführung gesehen. Aber auch innerhalb desselben Stückes trat der Mangel des Stilgefühles oft deutlich zutage. Fuldas »Talisman« enthält zwei Figuren, einen Bramarbas und einen Höfling, die den parodistischen Hofkreisen der Gozzischen Märchendichtungen entnommen sind. Die eine wurde denn auch, ich weiß nicht mehr von wem, ganz parodistisch übertreibend gespielt; die andere dagegen, den Höfling, hat Reicher absichtlich von jedem komischen Effekt ferngehalten, der über die Wahrheit der Natur hinausging, mit sehr feinen und diskreten Zügen hat er in dem Höfling eben doch den Menschen gespielt. Die Aufgabe des Regisseurs aber wäre es offenbar gewesen, die beiden parallelen Figuren so oder so, aber auf einen Ton

zu stimmen; sowie sie hier nebeneinander auftraten, schädigte die eine die andere, die eine war nicht natürlich und nicht wahr, die andere wirkte nicht komisch. Auffallend ist ferner, daß Schauspieler, die sich in einer modernen Rolle, oft mit einer bloßen Episode, einen Namen gemacht haben, künftighin in keiner anderen mehr zu brauchen waren und ebenso rasch wieder verschwanden, als sie aufgetaucht waren. Über diese Form des Dilettantismus hat bekanntlich schon Goethe auf Grund reicher theatralischer Erfahrung im »Wilhelm Meister« gesprochen. Man muß sich aber doch die Folgen vergegenwärtigen, die das Experimentieren mit solchen dilettantischen Talenten für einen künstlerischen Organismus haben müßte, der sich nicht jedes Jahr aufs neue rekrutieren kann und nicht schon im Hinblick auf die zu lösenden Aufgaben zusammengestellt wird. Endlich aber ist auch die Ungleichheit der schauspielerischen Leistungen die Folge mangelnden Stiles und tastenden Suchens. Denn so groß auch immer der Einfluß der Persönlichkeit in ihrem Verhältnis zu der Rolle anzuschlagen ist, ein gewisses Niveau wird durch einen sicheren Stil für einen und denselben Künstler immer verbürgt sein. Gerade in diesem Punkte aber bereiten uns die modernen Berliner Schauspieler die seltsamsten Enttäuschungen, und auch der größte unter ihnen, Josef Kainz, macht davon keine Ausnahme. Niemand wird seinen Hamlet auf die gleiche Höhe mit seinem außerordentlichen König Alfons stellen können, und auch innerhalb derselben Rolle wechselt Gelingen mit Verdruß oft in so grellen Kontrasten ab, wie das Tempo der Rede, die sich einmal von dem Verse willig tragen läßt und dann wieder, gerade an rhythmisch bewegten Stellen, mit einer Geschwindigkeit über ihn weggaloppiert, die jeden Rhythmus unmöglich macht. Josef Kainz wird ohne Zweifel eine Zierde des Burgtheaters werden; aber gerade so wie Mitterwurzer wird auch er erst im Burgtheater das innere Gleichgewicht und seinen reinen Stil finden.

Von dem Gegensatze eines alten und eines neuen Stiles in der Schauspielkunst kann also meines Erachtens heute noch gar nicht die Rede sein; sondern nur von Bühnen, die ihren Stil haben, und von solchen, die keinen haben und ohne ihn fertig zu werden trachten, wobei ihnen bis vor kurzem die moderne deutsche Dichtung entgegengekommen ist, die selber nach einem neuen Stil tastend gesucht hat. Je mehr sich aber die Dichtung der Modernen einem festen Stile nähert, um so enger wird auch die Kluft, die sie in den Flegeljahren des Naturalismus von dem alten Stil getrennt hat. Und ich glaube, ganz so wird es auch auf dem Gebiete der Schauspielkunst gehen. Die Jüngsten unter den Berliner Schauspielern, die ihre Nahrung nur dem Tage verdankten und denen eine klassische Rolle nur Unbehagen verursachte, werden an Bühnen mit wechselndem Repertoire, wo neue Stücke selbst im Falle eines durchschlagenden Erfolges nicht hundertmal wiederholt werden können, gern ab und zu auf den Stand an älteren Rollen zurückgreifen, der ja kein eiserner ist und in Zukunft Ibsen und Hauptmann so gut wie Shakespeare, Goethe und Schiller umfassen wird. Und dann erst wird in Wahrheit ein neuer Stil in der Schauspielkunst entstehen können, und dieser neue Stil wird die gesunde Fortentwicklung des alten Stiles sein, der, wie nicht zu leugnen ist, in den Zeiten der Jambentragödie viel Kalk angesetzt hat und einer gründlichen Kur bedürftig geworden ist.

Merkwürdigerweise haben die Modernen sich als Beispiel für den alten Stil, zu dem sie sich in Gegensatz stellten, stets den »klassischen Burgtheaterstil« gewählt und die Begriffe »Stil« und »klassisch« für untrennbar oder gar identisch gehalten. Danach müßte man annehmen, daß im Burgtheater die klassischen Stücke den Ton angeben und am besten gespielt würden. Das ist aber, wie jeder Kenner weiß, niemals der Fall gewesen, und heute noch weniger als je. Von jeher hat das feinere Lustspiel und das Gesellschaftsstück den Ruhmestitel des Burgtheaters ge-

bildet, wie uns Tieck und Laube berichten. Gerade in den Zeiten, wo draußen, begünstigt durch die dichterischen Autoritäten des Weimarer Theaters, der »klassische Stil« zur vollen Herrschaft kam, ist die hohe Tragödie auf dem Burgtheater zurückgetreten, und sie hat erst in den Tagen Laubes wiederum einen kleinen Vorsprung erzielt, als oder besser weil man des jambischen Singsangs bereits müde zu werden und einen Vortrag zu schätzen begann, der sich in letzter Instanz auf die natürliche Umgangssprache gründete. Das Burgtheater hat seit den Tagen, wo sich die Stephanie und Schröder gegenüberstanden, den Kampf von Unnatur und Natur immer von neuem durchgekämpft; sein »Stil« bestand eben darin, daß es die extremsten Schwankungen fern zu halten und bei allem Wechsel der Zeitrichtungen und Personen immer ein künstlerisches Gleichgewicht zu behaupten wußte. Es wird mir schwerlich jemand widersprechen, wenn ich sage: daß die Aufführungen der modernen Stücke von Ibsen und von Hauptmann, jedenfalls aber von Sudermann, hoch über den Vorstellungen klassischer Dramen stehen, die ja mitunter auf ein recht tiefes Niveau heruntersinken. Aus dem »klassischen Burgtheaterstil« ist diese Tatsache natürlich nicht zu erklären; wohl aber aus der Tradition, welche seit dem Anfange des Jahrhunderts im feinen Lustspiel und im Gesellschaftsstück besteht, und die nun auch den Modernen zugute kommt.

Aber noch weiter! Der »Stil« ist ja nichts Wirkliches; es gibt ebenso wenig wirkliche Stilgattungen, als es Dichtungsgattungen gibt. Die moderne naturgeschichtliche Weltanschauung hat uns gelehrt, daß alle Unterschiede nur auf dem Denken beruhen, also unwirklich sind. In Wirklichkeit gibt es nur Individuen, aber keine Gattungen, nur konkrete Exemplare, aber keine Arten. Ebenso beruhen auch unsere Stilunterschiede als etwas Formales bloß auf der Unterscheidung und Vergleichung. Man wird es nur dann zu einem Stile bringen, wenn man Stilgefühl besitzt. Indem man so das Allgemeine sucht, den Stil, wird

man auf das Besondere aufmerksam; es ist, wie so oft in der Kunst, die Geschichte von der Schlange, die sich in den Schwanz beißt, oder von dem Reisenden, der nach Osten reist und im Westen wieder heraufkommt, denn in der Kunst wie auf der Welt ist alles rund. So fühlt auch der, der nach dem Stil strebt, sehr bald, daß jede Gattung, jeder Dichter und jede Dichtung auch wieder ihren eigenen Stil haben, und daß es keinen Leisten gibt, über den man alle schlagen kann. So haben Lustspiel, Schauspiel, Trauerspiel jedes seinen eigenen Stil. Wie notwendig wäre es für unsere Schauspieler, besonders für die Liebhaber, daß sie wie in den Tagen Laubes wiederum mehr Motion machten und durch verschiedene Kostüme getrieben würden; seitdem man für jede Liebhaberrolle einen eigenen Schauspieler engagiert hat, hat das Burgtheater in der Tat gar keinen Liebhaber mehr. So haben Schiller und Shakespeare ihren besonderen Stil, und wiederum Ibsen seinen ganz aparten, der aber doch auch ein Stil ist, und erst dann werden wir ihn ganz zu den unserigen zählen dürfen, wenn unsere Theater wie für Shakespeare so auch für ihn den rechten Stil gefunden haben.

Daß dieser Stil bis zum heutigen Tage noch nicht gefunden ist, darf uns nicht wundern. Von den 23 Schauspielen Ibsens sind bei uns in Wien zehn zur Aufführung gekommen, die ich in der Reihenfolge der ersten Aufführungen aufzähle: »Nordische Heerfahrt« (1876), »Die Stützen der Gesellschaft« (1878), »Nora« (1881); dann erst nach fast zehnjähriger Pause »Ein Volksfeind« (1890), »Gespenster« (1890), »Die Kronprätendenten« (1891), »Die Wildente« (1891), »Das Fest auf Solhaug« (1891), »Rosmersholm« (1893), »Klein Eyolf« (1895). Im ganzen dürften es Ibsens Dramen in Wien in den letzten zehn Jahren auf 130 Abende gebracht haben, die sich auf fünf Theater verteilen. Das Burgtheater hat rühmlicherweise die meisten Dramen und auch die meisten Abende zu verzeichnen: 7 Stücke an 65 Abenden, hinter denen das Volks-

theater (5 Stücke an 42 Abenden) nur wenig zurückbleibt. Das Burgtheater geht, freilich mit einer Tragödie (»Nordische Heerfahrt«), voraus; das Verdienst, die Ibsenschen Gesellschaftsdramen zuerst aufgeführt zu haben, gebührt dem Wiener Stadttheater unter den Direktionen Laube und Bukovic (»Die Stützen der Gesellschaft« und »Nora«). Den meisten Mut hat das Volkstheater bewiesen, das nicht bloß die Erbschaft des Stadttheaters in den genannten Stücken angetreten, sondern auch die »Gespenster«, die »Wildente« und »Rosmersholm«, also die am meisten angefeindeten Werke des Dichters, zuerst gegeben hat. Das Burgtheater hat von den sozialen Dramen »Ein Volksfeind« und »Klein Eyolf« zuerst gebracht und die »Stützen der Gesellschaft« und die »Wildente« mit dem Hauptdarsteller Mitterwurzer von dem Volkstheater übernommen; es ist aber, trotz dem geringen Erfolg der »Nordischen Heerfahrt«, auch in der Pflege der hohen Tragödie fortgefahren, indem es die »Kronprätendenten« und das »Fest auf Solhaug« in sein Repertoire aufgenommen hat. Das Raimundtheater hat erst in dieser Saison begonnen, Ibsen aufzuführen: es teilt sich mit dem Burgtheater in den »Volksfeind« und mit dem Volkstheater in die »Nora«, während das Burgtheater und das Volkstheater die »Stützen der Gesellschaft« und die »Wildente« gemeinsam haben. Das Carltheater verdankt seine Ibsen-Abende berühmten Gästen: die »Nora« der Goßmann und der Duse (deren Name, nebenbei gesagt, im Norden wohl zuerst durch die erste Szene der »Hedda Gabler« bekannt geworden ist), die »Gespenster« (»Spettri«) Zacconi, der uns auf der Bühne doch eigentlich erst mit dem Stück bekannt gemacht hat. Nach der Anzahl der Vorstellungen folgen die Stücke so aufeinander, wobei es ja freilich einen Unterschied macht, ob das Stück nur auf einer oder auf mehreren Bühnen gegeben worden ist: Die »Stützen der Gesellschaft« (über 30mal in drei Theatern), der »Volksfeind« (20mal in zwei Theatern), »Nora« (ungefähr 20mal in vier Theatern),

die »Kronprätendenten« (12 mal), die »Wildente« (11 mal in zwei Theatern), »Rosmersholm« (8 mal), »Klein Eyolf« (8 mal), die »Nordische Heerfahrt« (5 mal), das »Fest auf Solhaug« (4 mal).

Ibsens eigene Urteile über die Darstellungen seiner Dramen, denen er während seines Aufenthaltes in Wien (1891) beiwohnte, waren zurückhaltend und von trügerischer Ironie. Für Sonnenthals Volksfeind fand er lobende Worte, er vermißte aber Lustigkeit und Humor. Mehr als die Darstellung der »Kronprätendenten« im Burgtheater fand augenscheinlich die der »Wildente« im Volkstheater Gnade vor seinen Augen. An der Inszenierung hatte er nur auszusetzen, daß bei der Katastrophe der Leichnam des Kindes (das er sich an der Tür lauschend gedacht hatte) so tief im Hintergrunde gefunden wurde. Mit wachsendem Interesse aber und mit einem feinen Mienenspiele folgte der alte Herr von seiner Loge aus dem Spiel eines Künstlers, in dem er Fleisch von seinem Fleische und Blut von seinem Blute erkannte.

Dieser Schauspieler war Friedrich Mitterwurzer. Er hatte, dem Dichter-Gaste zuliebe, die Rolle des Hjalmar auf der Eisenbahnfahrt von Berlin nach Wien rasch studiert und nach etlichen Proben eilig gespielt. Er war (was ja leider auch sonst sein Fall war) nicht ganz sattelfest im Texte, und während der Szene um den runden Tisch kam es einmal zu einer bedenklichen Pause. Er sprang sozusagen mit beiden Füßen in die Rolle hinein und hat sie in seinen letzten Tagen, im Burgtheater, freilich auch unter der Ungunst des jede Intimität fernhaltenden Hauses leidend, kaum so wirksam gespielt, als an jenem ersten Abend im Volkstheater. Mitterwurzer war sonst ein Grübler, der, wenn er sich in eine Rolle hineinbohrte, nicht ruhte, bis er sie wie einen Handschuh umgekrämpelt und z. B. aus dem Schillerischen einen Büdingerischen König Philipp heraus hatte. Über den Hjalmar und den Konsul Bernick von Ibsen hat er nie gegrübelt; sie sind wie Minerva ge-



MITTERWURZER
(SAMMLUNG HOFRAT HUGO THIMIG)

rüstet aus seinem Haupt gesprungen. Es war die genialste Konzeption und eine verblüffend leichte Durchführung, die leichteste, die je ein komplizierter dichterischer Charakter durch einen kongenialen Schauspieler gefunden hat. Die Ironie, von der die Ibsensche Dichtung lebt, war auch Mitterwurzers eigentliches Element; die Lebenslüge, die niemals auf der Szene einen größeren Darsteller gefunden hat, auch der höchste Triumph seiner Kunst. Was für ein Anblick, wenn er als Konsul Bernick, in die Enge getrieben, den Kopf zwischen die hochgehobenen Schultern gesenkt, die Beine eingebogen, nach dem Zylinder griff und das Weite suchte! Was für eine drastische Wirkung, wenn es dem genialen Erfinder Hjalmar endlich mit der Gewalt einer Explosion die Worte herausstieß: »Was denn Erfindung! Es ist ja schon alles erfunden!« Diese Rollen waren durchtränkt von der schneidenden Ironie, die in Ibsens letzten Stücken immer mehr Herrschaft gewinnt, in den ersten aber noch mit manchen pathetischen Stellen im Kampfe liegt.

Solche Stellen spielte Mitterwurzer in dem Geiste des späteren Ibsen. Das große Schuldbekenntnis des Konsuls Bernick, mit dem wohl eine pathetische Wirkung zu erzielen wäre, ließ er vollständig fallen. Es war gegen seinen Stil. Mitterwurzer war nämlich der einzige moderne deutsche Schauspieler, der für Ibsen den Stil gefunden hatte, weil ihm in der Schule des alten Burgtheaters, die für ihn eine besonders schwere, ja eine harte Schule war, der Stil zu einem Lebensbedürfnis seiner Kunst geworden war. Wie wir den Schulsack, wenn wir seiner nicht weiter nötig zu haben glauben, in die Ecke werfen, aber den Segen oder Unsegen der Schule im Leben doch immer noch empfinden, so geht es auch wohl der Schule in der Kunst. Mitterwurzer war der einzige reisende Virtuose, der in Amerika nicht künstlerischen Bankerott gemacht hat, sondern reifer zurückgekehrt ist und in seiner letzten Periode sich den Stil für Ibsen gefunden hat.

Neben Mitterwurzer aber stellte sich Adele Sandrock, die als Interpretin Ibsens ihre ernstesten und nachhaltigsten Erfolge errungen hat; unter den jüngeren Damen das nervöseste, aber auch das stärkste Talent, das leider in dem Boden des neuen Hauses nicht mehr die liebevolle Pflege und Wartung gefunden hat, die dem großen Talente der Wolter in dem alten Hause so reich zuteil geworden ist. Denn einen Schauspieler erzieht man nicht, indem man ihn alle Rollen spielen läßt, die er verlangt, sondern nur, indem man ihn anleitet, die Rollen gut zu spielen, die man ihn spielen läßt! Als Rebekka in »Rosmersholm« und als Rita in »Klein Eyolf« hat sich die Sandrock als Ibsenspielerin ersten Ranges bewährt. Mit der Wolter, deren Rollenfach sich mit dem ihrigen ja nur zum Teile deckt, hat sie den einen hervorstechenden Zug gemein, daß sie schon bei ihrem ersten Auftreten immer eine Vergangenheit mit auf die Szene bringt: etwas wie eine schwere Schuld oder das Bewußtsein getanen Unrechts liegt auf ihren Zügen, die sich mit denen der Wolter nicht an Adel und an Regelmäßigkeit, wohl aber an Energie und an Rasse vergleichen können. Es kam nur wie längst erwartet, aber darum nur noch mehr erschütternd, wenn diese Rebekka, die man bisher nur an den tigerhaften Mienen erkannt hatte, nun plötzlich in dem gellenden Aufschrei: »Beate mußte fort, so oder so« — ihr ganzes Wesen enthüllte. Als Mutter des kleinen Eyolf stand sie sogar noch über Mitterwurzer, der den Helden doch zu sehr auf den Hjalmar hinausspielte und die physische Schwäche stärker als die seelische betonte. Dagegen war ihre Gina in der »Wildente« wohl ein rühmliches Opfer der Selbstverleugnung, das sie ihrer Kunst und ihrem Kollegen Mitterwurzer brachte, der sie mit seinen starken Armen zu der Höhe seiner Kunst emporzuheben suchte. Das Publikum wußte dieses Opfer zu schätzen, und das große Wagnis lief glücklich ab. Es blieb aber doch ein Wagnis; und es hat der Schauspielerin, die sich als Frau und Künstlerin in der

schweren Tugend der Entsagung üben mußte und diese Probe bestand, sicher mehr Nutzen eingetragen als dem Stück. Ibsens Gina ist ein Weib ohne jeden moralischen Sinn. Sie hat gar nicht das Gefühl ihrer Schuld; ihre sündhafte Vergangenheit ist ihr einfach lästig und daß sie aufkommt, ist ihr lediglich unangenehm, weiter nichts. Bliebe alles im Verborgenen, so würde sie sich auch gar nichts daraus machen. Die Sandrock aber bringt ihre Vergangenheit und ihr Schuldbewußtsein auch hier in dem scheuen Blick und in dem gedrückten Wesen mit auf die Szene; sie spielt eine Maria Magdalena. Nach der »Schmetterlingsschlacht« zu urteilen, wäre die andere Schwester hier besser am Platz.

Von den älteren Kräften hat sich Frau Mitterwurzer in den Fußstapfen ihres Mannes in Ibsen hineingefunden. Ihre Frau Sörby und auch ihre Rattenmamsell dürfen sich sehen lassen, weniger freilich ihre Lona Hessel, die doch einen mehr offenen als spitzen Mund, mehr derbe Geradheit als feinen Geist besitzt und darum der Schratt näher gelegen wäre, der edelsten Verkörperung der Frau Wahrheit im Burgtheater. Sonnenthal hat den Volksfeind, Lewinsky den Peter Stockmann und den Bischof erfolgreich gespielt, zu den eigentlichen Ibsen-Darstellern gehören sie nicht, sie bestreiten ihre Aufgaben ehrenvoll mit den Mitteln der guten alten Schule, ohne einen neuen Stil zu suchen. Dagegen darf nicht vergessen werden, daß uns jener Erstlingsabend der »Wildente« im Burgtheater, dem man der überkühnen Besetzung wegen nur mit Bangen entgegensah, neben anderen Überraschungen doch auch das jüngste Kind des Burgtheaters beschert hat: Fräulein Medelsky hat im Zeichen Ibsens das Licht des Burgtheaters erblickt, und es wird sich nun zeigen, ob dieses Licht noch ein Sonnenlicht ist und aus der Raupe einen Schmetterling zu entwickeln die Kraft hat. Denn leider hat uns diese Sonne lang nicht mehr ihre Kraft gezeigt, das neue Burgtheater hat noch keinen einzigen hervorragenden Schau-

spieler großgezogen und es wird sich dieser Mission endlich doch wieder erinnern müssen, sowohl im eigenen, wie im Interesse des ganzen deutschen Theaters.

An dem festlichen Tage dürfen alle Wünsche laut werden, und so blicken wir in eine, hoffentlich nahe Zukunft, wo nicht bloß ein Teil, sondern ein ganzer Zyklus Ibsenscher Dramen auf den Wiener Bühnen heimisch sein wird, ein leuchtendes Diadem, in dem der erste Edelstein »Brand« nicht fehlen dürfte. Diesen »Faust« des Dichters sollten sich unsere Theater, die doch mit dem »Meister von Palm yra« so gute Geschäfte gemacht haben, nicht länger entgehen lassen.



WILHELMINE MITTERWURZER
(SAMMLUNG HOFRAT HUGO THIMIG)

WILHELMINE MITTERWURZER.

(1848—1909.)

[1909—1912.]

Wilhelmine Mitterwurzer, geb. Rennert, war ein Theaterkind, ihre Eltern beide Schauspieler, die Mutter sogar eine nicht unbedeutende. Gelegentlich eines Gastspiels der Hofschauspieler Baumeister und Kratz ist sie denn auch ohne weitere Vorbereitung mit 14 Jahren einfach auf die Bretter gesprungen, auf denen sie sich gleich zu Hause fühlte. Selber ein Backfisch, hat sie dann ein paar Jahre lang an ersten Provinzbühnen naive Backfische gespielt: zuerst in Pest und dann in Graz, wo sie mit 16 Jahren ihren Kollegen Mitterwurzer heiratete und den Namen Mitterwurzer im rezitierenden Drama früher zur Geltung brachte, als ihr Gatte selbst. Im Jahre 1869 holte Laube das Ehepaar an das Stadttheater nach Leipzig, und schon anderthalb Jahre später (Januar 1871) folgte sie der Einladung Dingelstedts zu einem Gastspiel nach Wien, wo sie sofort engagiert wurde und wohin ihr im Herbst ihr Mann nachfolgte. Mit noch nicht 23 Jahren hatte sie so ihr Endziel erreicht: das Burgtheater, dem sie dann 38 Jahre lang als pflichteifriges und allgemein beliebtes Mitglied angehörte.

Es gehört zu dem Ganzen ihrer Erscheinung, daß sie von Anfang an als reizende junge Frau in Sicht trat und ihre Backfische als eine Wissende spielte, was ihnen einen pikanten Beigeschmack gab. Auf den Mädchennamen, an dem die Naiven sonst so zähe festhalten, hat sie nicht ein-

mal auf dem Theaterzettel Wert gelegt; obwohl ihr der Vater einen in Theaterkreisen geachteten Namen mit auf den Weg gab, hat sie sich doch nicht nach ihm, sondern mit feiner weiblicher Witterung nach ihrem Manne genannt, der damals den meisten noch als ein närrischer Kauz, wenn nicht gar als ein kompletter Narr erschien. Man kannte sie als Fräulein Rennert überhaupt nicht, sie nannte sich auch nicht Frau Mitterwurzer-Rennert, sie war und blieb für alle Welt Frau Mitterwurzer schlechtweg. Es war ein gar merkwürdiges geistiges Band, das die begehrliche und sinnenfrohe Frau mit dem phantasievollen Manne verknüpfte, dessen künstlerischer Größe, von der 16jährigen erst nur dunkel geahnt, sich das blutjunge Geschöpf mit Leib und Seele unterwarf und geistig dauernd im Banne hielt, auch als die persönliche Nähe nicht mehr zu den Bedürfnissen des Ehepaares gehörte. Aber wer von denen, die es erlebt haben, erinnert sich nicht mehr des feurigen Kusses, in dem sich die lang Getrennten nach so vielen Wanderungen und Irrungen bei Mitterwurzers letzter Heimkehr ins Burgtheater als Mephistopheles und Hexe zusammenfanden? — *coram publico,* das in lauten Jubel ausbrach.

Die Rolle, für die sie recht eigentlich geboren war, konnte sie leider nicht spielen; denn der »Wilhelm Meister« ist kein Drama, sondern ein Roman. Die Mitterwurzer war eine echte Philinennatur auf der Bühne wie im Leben, obwohl ihr die wackelnde Falte noch in reifen Jahren keinerlei Verlegenheit, eher einen freudigen Stolz bereitete. Man merkte das gleich, als sie im Fach der Naiven ins Burgtheater trat, und noch dazu als Rivalin der nur um ein paar Jahre älteren Frau Hartmann, die früh anfing, stark zu werden. Man konnte sich keine größeren Gegensätze denken als diese beiden Vertreterinnen eines und desselben Rollenfaches. Über welchen Reichtum an Individualitäten gebot doch dieses alte Burgtheater! Schon in ihrem Äußeren waren die beiden Damen genaue Gegensätze, wie ein Maler sie nicht schöner hätte absichtlich erfinden können. Die Hartmann

frisch und blühend, rund und zur Fülle neigend, mit schwellenden Lippen und einem artigen Stumpfnäschen, ganz ein Kind der Natur; und so auch in ihrer Kunst ganz auf den Naturlaut des Herzens gestimmt, im Lachen wie im Weinen. Die Mitterwurzer dagegen zart und fein, mit zierlichen schlanken Formen und einem spitzigen Näschen über den schmalen Lippen; der Reiz der stets belebten Züge durch das nie fehlende Schönheitspflästerchen erhöht. Erschien sie der Hartmann gegenüber als das schwächere Naturell, so besaß sie dafür Pikanterie und Schärfe; fehlten ihr die Naturlaute des Herzens, so hatte sie dafür eine feine und spitze Zunge. Und es war wunderbar, was sie ihrer zarten und dünnen Stimme in jungen und in alten Tagen für geheime Wirkungen abzugewinnen wußte. Wo bei der Hartmann Jubel oder Schmerz voll und laut unmittelbar aus dem Herzen zu kommen schien, da wurde die Mitterwurzer stiller, und ein leiser Flor schien sich auf die Empfindung und auf die Stimme zu legen, der mehr erraten ließ, als was laut zum Ausdruck kam. Und wenn man von den Naiven der Hartmann sagen konnte, daß sie am Ende des Stückes immer ihr Herz entdeckten, so hätte man von denen der Mitterwurzer sagen müssen, daß sie sich ihrer längst regen Sinne endlich bewußt geworden sind.

Wie aber im alten Burgtheater ein jeder Gelegenheit fand, seine Kräfte nach allen Seiten auszubilden, so hat auch die Mitterwurzer ihr eigentliches Rollenfach erst gefunden, als sie aus dem Fach der Naiven in das der Soubretten überging. Anlaß dazu bot ihr die Wiederbelebung einiger Molièresche Lustspiele durch Dingelstedt. Diese französischen Soubretten im Rokokokostüme, die Toinette im »Eingebildeten Kranken« und die Dorine im »Tartuffe« waren ihre eigentliche Spezialität; hier ging sie auch in der Richtung des Derben und Drastischen so weit, als ihr ihre Eigenart und ihre Mittel zu gehen erlaubten. Und auf dem gleichen Boden hat sie auch als Maria in Shakespeares »Was ihr wollt« das große und befreiende Lachen gefunden, welches

das Publikum mit sich fortriß, ohne daß sich die Darstellerin nach der Sitte ihrer modernen Nachfolgerinnen auf dem Boden zu wälzen brauchte. Wenn ihr Partner dann sagte: »Die hat den Teufel im Leib«, durfte er immer auf beistimmendes Gemurmel im Publikum rechnen.

Wieder einen Schritt weiter wagte sie sich, als ihr seit dem Tode der Frau Gabillon die scharfen und zungenfertigen Damen im modernen Salonstücke zufielen, wie die Lady Marlborough im »Glas Wasser« und die Lady Tartuffe. Von ihrer großen Vorgängerin, die in erotischen Dingen immer kühl und vornehm war, unterschied sie sich, manchmal zu ihrem Vorteil, öfter zu ihrem Nachteil, durch die sinnliche Atmosphäre, die von ihr und ihren Gestalten unzertrennlich war. Ihre Leonore Sanvitale im »Tasso« z. B. erhielt dadurch einen ganz besonderen Reiz, und der Gegensatz zu der übersinnlichen und unsinnlichen Prinzessin kam besser als sonst heraus. Die Gabillon war ganz Geist, die Mitterwurzer zwar eine geistreiche, aber auch eine sinnliche Frau. Die Zunge der Gabillon war scharf und schneidig wie ein Dolch, die der Mitterwurzer spitz und stechend wie eine Nadel.

Es konnte nicht fehlen, daß eine Künstlerin, die die Technik des Wortes und der Gebärde vollkommen beherrschte und mit feinen Strichen unaufdringlich und doch scharf zu charakterisieren verstand, auch im Drama der Modernen am Platze war. Ihre Rattenmamsell in Ibsens »Klein Eyolf« und die Frau des Baumeisters Solneß durften sich sehen lassen; namentlich zu der in Kindheitserinnerungen und in Puppengeschichten stecken gebliebenen Frau Solneß stimmte ihr immer noch kindlich dünnes Organ und ihre zarte Figur. Der fröhliche Übermut freilich machte allmählich einem leisen elegischen Zug Platz; was sie aber an Frische verlor, das gewann sie an Tiefe und Seele, bis sie zuletzt, an einem schweren Frauenleiden dahinsiechend, fast ganz auf eine einzige Rolle beschränkt blieb, auf die der alten Jungfer in »Quality Street«.

Aber noch etliche Jahre vor ihrem Tode konnte man die ganze Mitterwurzer, sozusagen en miniature, im zweiten Teil des »Faust« kennen lernen. Sie hat darin freilich nur zwei ganz kleine Rollen gespielt, aber wie gespielt! Im ersten Akt gab sie die braune Dame, der Mephistopheles den gefrorenen Fuß durch einen Tritt mit dem seinigen heilt und die sich dabei mit den Worten kompromittiert: »Nun, das geschieht wohl unter Liebesleuten« — in dem einen Satz, begleitet von einem unnachahmlichen Aufblitzen und raschen Niederschlagen der Augen und einem feinen lüsternen Lächeln um den Mund, die ganze Mitterwurzer in ihren jungen Jahren! Und im letzten Akt spielte sie die Frau Sorge, die sich mit ihrer feinen spitzen Zunge so tief in Fausts Herz einbohrt — die ganze Mitterwurzer der letzten Zeit! Auch in diesen kleinen Rollen wird man die Künstlerin nicht so bald vergessen.

ALEXANDER RÖMPLER.

(1860—1909.)

[1910—1911.]

Römpler, der Sohn eines Gastwirtes in der Nähe des Wallnertheaters, das damals im Zeichen der bürgerlichen Muse von L'Arronge stand, und des schräg gegenüberliegenden Residenztheaters, das mit dem Pariser Sittenkomödien gute Geschäfte machte, hat gewiß auch im väterlichen Theaterkeller die erste Neigung zum Theater gefaßt. Doch legte er im Gymnasium den Grund zu reiferer, später durch ernste Studien vertiefter Bildung, bevor er mit 18 Jahren auf dem Berliner Ostendtheater den ersten Versuch auf den Brettern wagte. Aber der Lehrbegierige kam in der Residenz nicht schnell genug auf seine Kosten; er schloß sich daher lieber einer schlesischen Wandertruppe an, die im Winter in den Städten Neiße und Schweidnitz, im Sommer vor den Kurgästen des Bades Warmbrunn ihre Vorstellungen gab, wo der Schwankdichter Gustav von Moser seine neuesten Arbeiten auszuprobieren pflegte, ehe er sie an die großen Bühnen schickte, und Römpler ihm zum Dank für die vielen guten Rollen den Titel zu »Krieg im Frieden« gegeben haben soll. Es waren zwei harte, mitunter wohl auch wüste Lehr- und Wanderjahre, die sich aber als ergiebig für Römplers künstlerische Entwicklung erwiesen haben; denn seine Bühnenlaufbahn weist nun nur mehr zwei große, dauerhafte Stationen auf, und schon in Frankfurt, wo er unter Claar zehn Jahre lang (von 1880 bis 1889) wirkte, steht er als Liebling des Publikums in der



MEDELSKI, KAINZ, RÖMPLER IM »ARMEN HEINRICH«

(FAMILIEN-FIDEIKOMMISS-BIBLIOTHEK)

vordersten Reihe. Hier hat ihn gelegentlich eines Gastspieles Sonnenthal gesehen und an den Burgtheaterdirektor Förster empfohlen, der ihn nach einem Probespiel zu Weihnachten 1889 sofort engagierte. Schon nach fünf Jahren erhielt Römpler das Dekret eines Hofschauspielers; seit 1892 wirkte er auch mit großem Erfolg als Lehrer am Konservatorium, dessen Schauspielschule er organisiert und vier Jahre hindurch geleitet hat. Nach einer ersten, mit vielen Kindern gesegneten Ehe verwitwet, heiratete er seine Kollegin Hedwig Bleibtreu; zwei Künstler, die ihren Beruf von der ernstesten Seite zu nehmen gewohnt waren, hatten sich hier zusammengefunden, und die künstlerische Erhöhung seiner Gattin, die gerade in diese Zeit fällt, geht zwar nicht auf seine unmittelbare Einwirkung, wohl aber auf den Geist des ganzen Hauses zurück. Leider dauerte das Glück nicht lang; bei Römpler machten sich früh die Anfänge eines Nierenleidens bemerkbar, zu dem später auch ein Herzleiden kam, das den kräftigen Mann, der freilich in seiner Jugend einem guten Tropfen nicht abhold war, in der Blüte der Mannesjahre jäh hinwegraffte.

Römplers äußere Erscheinung war stark und untersetzt, sie neigte früh zur Fülle; auf den breiten Schultern trug er einen schön gebildeten Kopf, wie man ihn wohl in den Museen bei den römischen Imperatoren findet, der aber bei ihm mehr den Ausdruck runder Behäbigkeit, als den des Majestätischen hatte. Er besaß eine tiefe und gewaltige Stimme, von der er stets nur den diskretesten Gebrauch machte. Mit solchen Mitteln war Römpler, der noch in seinen letzten Tagen im Leben jünger aussah, als auf der Bühne, von vornherein auf das ältere Fach angewiesen. Förster hatte ihn eigentlich als Nachfolger des kurz vorher verstorbenen Charakterkomikers Meixner in Aussicht genommen. Aber eine Natur von so schroffem Eigenwillen, ein Charakteristiker von so ätzender Schärfe und ein Komiker von so grotesker Gestaltungskraft war Römpler nicht; das Burgtheater hatte keinen Meixner, nicht einmal einen

waschechten Komiker, aber es hatte einen vortrefflichen Darsteller für gesetzte und alte bürgerliche Rollen gewonnen, die zwischen dem fein Komischen und dem Drastischen die Mitte hielten und mehr Humor als eigentliche Komik verlangten. Darüber aber waren Direktor und Publikum sofort im reinen, daß hier echtes Burgtheaterblut vorhanden sei. Förster mochte wohl auch durch einen Zug von geistiger Verwandtschaft bestochen worden sein; doch war er selber weicher und schwammiger, Römpler härter, fester und knochiger. Römpler gehörte zu den zahlreichen norddeutschen Künstlern, die sich im Burgtheater rasch eingelebt haben, ohne ihre Eigenart aufzugeben; sein Humor hat immer einen Berliner Grundton beibehalten, und die Kommerzienräte von Berlin W. bildeten, wenn sie nicht gar zu hoffärtig waren, seine eigentlichste Domäne. Eine Dosis von Klugheit und Verstand und ein gewisser Fond von innerer Tüchtigkeit und Ehrlichkeit durfte seinen Rollen nicht fehlen, wenn sie dem ernsten Manne recht liegen sollten, der auch im Leben von dem Bemoralisieren seiner selbst und anderer nicht ganz frei war. Einen Blödling oder einen Filou hätte er nicht spielen können; da, wo die Sphäre von Treßler beginnt, hörte die seinige auf. Diese beiden stellten überhaupt in dem neuen Hause die Extreme vor. Der eine ganz Temperament und Übermut, mit der bravourösen Technik eines Clown und dem Streben nach stärksten und drastischesten Wirkungen; der andere jedem lauten Wesen abhold, die leisesten und feinsten Wirkungen mit den schlichtesten Mitteln anstrebend. In diesem Sinn war Römpler, obwohl er die Bühne auf dem Michaelerplatz nie betreten hat, doch ganz altes Burgtheater. Ob er darin, namentlich in der letzten Zeit, nicht doch zu weit gegangen ist? ob in diesem immer stärker hervortretenden Streben nach Ruhe und Stille nicht doch etwas von der Müdigkeit des siechen Mannes gelegen war? Wenn man seinen Polonius nach längerer Zeit einmal wieder sah, war man erstaunt, wie viel er an Kleinmalerei zugenommen,

an komischer Kraft aber verloren hatte. Nichts ist für Römpler bezeichnender, als daß er keinen anderen Ehrgeiz hatte, als in dem Ganzen aufzugehen. Man sah ihn kommen und gehen, man empfand wohltuend seine stille Gegenwart; aber man sprach hinterher nur selten von ihm, seine (ach so seltene!) Kunst galt als etwas Selbstverständliches. Und wie er seine Kraft nicht in einzelnen Rollen, sondern im ganzen Repertoire einsetzte, so verbindet sich auch die Erinnerung an ihn nicht mit der Vorstellung einzelner Gestalten, sondern mit dem Gedächtnis dessen, was er im ganzen war. Sein Falstaff hat ihn nicht überlebt; wer aber vermöchte sein treues Walten, seine zarte und liebevolle Fürsorge in den namenlosen Rollen der Ärzte, Pfarrer, Notare usw. zu vergessen? Der Spielplan des Burgtheaters hat durch seinen Tod keine Veränderung erfahren; im alten Spielplan aber haben ihn feinere Beobachter schon oft genug recht schmerzlich vermißt. Er war nur ein Episodist, aber ein vorzüglicher; einer von denen, die diesen Namen zu einem Ehrentitel gemacht haben.

Alexander Römpler hat sich aber um das Burgtheater auch noch ein anderes Verdienst erworben, das vielleicht das größere ist. Denn daß die künstlerische Erhöhung, die wir an der Frau Hedwig Bleibtreu-Römpler in den letzten Jahren mit staunender Bewunderung verfolgen konnten, auf ihre Heirat zurückgeht und unwillkürlich unter dem Einfluß des Gatten geschehen ist, wird wohl kaum einem Zweifel begegnen. Von einer Liebhaberin, wie andere mehr, hat sich diese Frau nach den verschiedensten Seiten, in die Tiefe und in die Weite, auf eine Weise entwickelt, die in der Theatergeschichte vielleicht ganz einzig ist. Und woher kommt das? War sie etwa das einzige Talent von gleichem Umfang, das sich jemals beim Theater gefunden hat? Ach nein! Sie war eben die einzige, die sich in allem versucht hat. Mit Verleugnung aller weiblichen Instinkte hat sie junge und alte, schöne und häßliche Weiber gespielt; und mit Verleugnung aller schauspielerischen Eitel-

keit hat sie dankbare und undankbare, lange und kurze Rollen gespielt. Die Frau Römpler ist immer da, wenn man sie braucht oder wenn man sie nur haben will. Im Hause Römpler haben sich zwei Schauspieler zusammengefunden, die ihren Beruf noch von der ernstesten und edelsten Seite genommen haben; und es darf uns wohl mit Trauer erfüllen, daß dieser Bund so bald gestört worden ist. Einen Trost darf die Witwe mitnehmen: so lange sie auf diesem Wege weiter wandelt, wird sie der Geist ihres Mannes nicht verlassen. Wenn das Starsystem, dessen das Publikum anfängt müde zu werden, zu Ende geht, dann wird man Schauspieler wie die Bleibtreu zum Eckstein nehmen, um ein neues Burgtheater darauf zu begründen. Und dann werden wir wiederum Alexander Römplers in Dankbarkeit gedenken!

JOSEF KAINZ.

(1858—1910.)

[1910—1912.]

Josef Kainz, geboren am 2. Jänner 1858 in Wieselburg in Ungarn, gestorben am 20. September 1910 in Wien, ist als Sohn eines Beamten der österreichischen Staatseisenbahngesellschaft in Wien aufgewachsen und hat dem Mariahilfer Realgymnasium die Grundlagen seiner allgemeinen Bildung zu verdanken, die er freilich in späteren Jahren durch ernste und eifrige Studien mächtig vertieft und erweitert hat. Von der Schulbank aus ist er gleich auf die Bretter, die die Welt bedeuten, gesprungen, und nachdem er, wie so viele andere junge Wiener, u. a. Emmerich Robert, auf dem Sulkowski-Theater, einer Bühne für angehende Künstler und für Dilettanten, auf der die Darsteller das Spielhonorar zahlten, seine ersten Sporen verdient hatte und von der Burgschauspielerin Kupfer-Gomanski, einer einfachen und schlichten Darstellerin alter Frauenrollen, notdürftig vorbereitet war, ging er 1875 im Herbst als jugendlicher Liebhaber in sein erstes Engagement nach Marburg in Steiermark, wo er nur ein Jahr blieb. Denn gelegentlich eines der im Burgtheater üblichen Probespiele, bei denen der jüngste Nachwuchs Gelegenheit erhält, sein Talent und seine Kunst vor dem Direktor und den Regisseuren zu zeigen und entweder einen Eventualvertrag oder eine Empfehlung mit auf den Weg in die Provinz zu nehmen, wurde Kainz auch dem Regisseur Förster bekannt,

der damals eben die Direktion des Leipziger Theaters zu übernehmen im Begriffe stand, und der ihn nun mit an das norddeutsche Theater nahm. Aber in Leipzig machte der neue Liebhaber mit der unscheinbaren Gestalt und den dürftigen Mitteln kein Glück; und schon ein Jahr später, 1877, finden wir ihn bei den Meiningern, bei denen er bald in die ersten Liebhaberrollen vorrückte, und auf deren Wanderzügen er sowohl in Berlin als in Wien Interesse zu erregen begann, so daß ihn Laube an das Wiener Stadttheater zu engagieren gedachte, was nur durch seinen eigenen Rücktritt von der Direktion vereitelt wurde. So folgte denn Kainz dem Rufe Possarts nach München, 1880 bis 1883, wo ihm der exzentrische König Ludwig eine schwärmerische Freundschaft entgegenbrachte, ihn in Privatvorstellungen, bei denen niemand als der König, und auch dieser in einer Loge versteckt, anwesend sein durfte, bewunderte und auch auf seinen Reisen gern um sich hatte. Nach drei Jahren gewann ihn L'Arronge für das neugegründete Deutsche Theater, an dem er die längste Zeit, mit dreijähriger Unterbrechung von 1883 bis 1899, also durch mehr als 13 Jahre, gewirkt hat. Das Deutsche Theater ist die Stätte seines Ruhmes und seiner Kunst; und wenn er bei seinem ersten Auftreten als Ferdinand in »Kabale und Liebe« noch keine allgemeine Anerkennung fand, so riß sein knabenhaft trotziger Don Carlos alle mit sich fort, und seine folgenden Rollen: der Romeo, der Prinz von Homburg, der König in der »Jüdin von Toledo«, der Hamlet und im humoristischen Fache der Leon in Grillparzers »Weh dem, der lügt«, waren eine Reihe von Triumphen. Berlin besaß keinen größeren Künstler im Drama höheren Stiles als ihn. Leider ließ der immer unruhige und unstäte Künstler sich schon im Jahre 1889 durch große Versprechungen von der Wiege seines Ruhmes abziehen, indem er sich für Barnays Berliner Theater verpflichtete, wo er aber künstlerisch nicht seine Rechnung fand, so daß er sich verleiten ließ, den Kontrakt eigenmächtig zu brechen,

und dadurch auch gegenüber dem Bühnenkartellverband sachfällig wurde. Das Schiedsgericht mußte ihn des Kontraktbruches schuldig erklären, und damit waren ihm auch alle anderen Bühnen versperrt, die dem Kartellverband angehörten. Der Bedeutendste unter der jüngeren Schauspielergeneration war auf fast drei Jahre hinaus verfehmt. Nur auf den wenigen und meistens kleinen Bühnen, die dem Kartell nicht angehörten, z. B. dem Ostende-Theater in Berlin, konnte er auftreten oder seine Kunst als Vorleser ausüben, bis er sich endlich 1891 entschloß, sie über das große Wasser zu tragen und in Amerika Triumphe zu feiern. Um ihn und sein Talent zu retten und sich selber eine solche Zugkraft zu sichern, trat L'Arronge endlich aus dem Kartellverband aus, und Kainz durfte 1892 wieder auf dem Deutschen Theater erscheinen, dem er freilich trotz den schweren moralischen und den großen materiellen Opfern, die ihm dessen Leiter gebracht hatte, nur einige Jahre mehr angehörte. Nachdem er schon im Jahre 1892 auf der Bühne der Theaterausstellung in Wien gastiert hatte, ohne indessen wärmeres Interesse zu erwecken, faßte ihn der damalige Burgtheaterdirektor Burckhard nach dem plötzlichen Tode Mitterwurzers sofort als dessen Nachfolger ins Auge; Kainz erschien im Oktober 1897 zu einem längeren Gastspiele, das von dem ganzen Umfang seiner Kunst in Liebhaber- und in Charakterrollen eine genügende Vorstellung gab, und errang wenigstens bei der jüngeren Generation des Publikums einen durchschlagenden Erfolg. Nach dem Ablauf seines Berliner Vertrages trat er im Herbst 1899 sein Engagement am Burgtheater an; den Antrittsrollen folgte in ganz außergewöhnlich kurzer Zeit seine Ernennung zum Hofschauspieler. So viel Wert aber auch das Burgtheater auf seine Kunst gelegt hat, so viel Spielraum ihm auch seine Kollegen ließen, unter denen er seines gar nicht präponderanten Wesens wegen fast allgemein beliebt war, und so sehr ihm auch der größere Teil des Publikums zujubelte, so hat er sich im Burgtheater doch

eigentlich niemals wohl gefühlt; am allerwenigsten, als ein Berliner Kritiker, der einstmals so laut seinen Ruhm verkündet hatte, Paul Schlenther, Direktor des Burgtheaters wurde. Er war bald ebenso lang auf Gastspielen als im Hause auf dem Franzensring, und kehrte gewöhnlich krank von diesen aufreibenden Touren zurück; endlich wandelte er auch seinen Vertrag mit dem Burgtheater in einen Gastspielvertrag um, nach dem er zuerst das halbe Jahr, später gar nur mehr vier Monate im Jahre den Wienern angehören sollte. Es waren gewiß nicht bloß die materiellen Ansprüche, die für eine stehende Bühne endlich ganz unerfüllbar wurden, noch der Mangel an genügender Beschäftigung, noch auch der ihm ganz beharrlich vorenthaltene Regisseurposten (erst wenige Tage vor seinem Tode schickte der neue Direktor, Baron Berger, dem schon halb Bewußtlosen das Dekret), sondern auch die Rast- und Ruhelosigkeit des tödlich Erkrankten, die ihn hetzte und trieb. Denn schon mehr als ein Jahr vor seinem Tode meldete sich das tückische Krebsleiden, das endlich eine Operation notwendig machte, nach der den behandelnden Ärzten der Ausgang nicht mehr zweifelhaft war, wenn es ihnen auch gelang, ihn dem Kranken selbst bis in die letzten Stunden zu verbergen.

Kainz hat sich auch als Dichter versucht, seine Dichtungen aber bei Lebzeiten vornehmer Weise im Pulte behalten, weil er ihren Erfolg nicht seinem schauspielerischen Ruhme zu danken haben wollte. Die Fragmente eines Sauldramas, die bei der Totenfeier im Burgtheater zur Aufführung gelangt sind, lassen zwar ein wildgewachsenes Talent erkennen, dem es aber ganz an Durchbildung und an Reife gebricht, und trotz der feierlichen Trauerstimmung und der vorzüglichen Aufführung haben sie nur in einzelnen Szenen einen tieferen Eindruck gemacht. Kainz hat auch die beiden Figarodramen von Beaumarchais und den »Kain« und »Sardanapal« von Byron für die deutsche Bühne übersetzt und bearbeitet.

Er war zweimal verheiratet: das erstemal mit der amerikanischen Schriftstellerin Sarah Hutzler, und nach deren Tode mit der Schauspielerin Margarete Nansen.

Die folgende Charakteristik seiner schauspielerischen Leistungen gründet sich fast ausschließlich auf seine letzte Periode; ich habe es vorgezogen, lieber unvollständig zu sein, als überlieferte Urteile nachzusprechen. Den jüngeren Kainz schildern: F. Wehl in seinen »Dramaturgischen Bausteinen« S. 105; F. Gregori in Hagemanns Sammlung »Das Theater«, 1904; Hermann Bahr, Wien und Leipzig 1906; Eugen Isolani, Berlin 1910; Hermann Bang, Berlin 1910; Fulda, Neue Freie Presse vom 20. Februar 1910; Kayßler, Worte zum Gedächtnis, Leipzig 1911; O. Brahm, Gesehenes und Erlebtes, Leipzig 1911. Als Hamlet: Gregori im Shakespearejahrbuch, Bd. 41, und Konrad Falke, Zürich 1911. Über den Saul: Österreichische Rundschau, 25. Bd., S. 234; Hübsche Erinnerungen eines Schulfreundes von Meringer in der Neuen Freien Presse vom 5. Jänner 1908.

Mit Kainz, den in seinen besten Jahren und in der Vollkraft seines Schaffens ein tückischer Tod hinweggerafft hat, ist der bedeutendste Schauspieler der Gegenwart, der einzige Großzügige unter den modernen dahingegangen.

Obwohl Wiener von Stamm und Wesen und trotz der starken Eindrücke, die er namentlich von der Kunst Krastels mit ins Leben genommen hat, verdankt er doch seine Schule nicht dem Burgtheater. Unter den Meiningern hat er sich als guter Sprecher zunächst in zweiten und dann in ersten Liebhaberrollen bemerkbar gemacht. Seine künstlerische Eigenart ist eigentlich erst am Deutschen Theater in Berlin durchgebrochen, dem der Unstäte eine lange Reihe von Jahren angehört hat, und genaue Kenner bezeichnen diese Jahre als seine besten. Denn wir, die wir fast einzig und allein seine Wiener Tätigkeit überblicken, kennen nicht den ganzen, vielleicht nicht einmal den waschechten Kainz. So bestimmt und seiner selbst sicher er sich auch

in das traditionelle Burgtheater hineingestellt hat, und so gern er auch selber in allen Stücken, in denen er zu tun hatte, den Ton für das Ensemble abgab, so ganz ohne Rückwirkung ist doch das Burgtheater nicht auf ihn geblieben. Sich auf den Absatz des rechten Fußes um die eigene Achse zu drehen oder eine Verstirade in Galopp ohne jede weitere Nuancierung von der Zunge laufen zu lassen, hat er in der letzten Zeit doch nicht mehr gewagt. Seine Berliner Freunde behaupten freilich, er sei in Wien verdorben worden; seine Wiener Anhänger möchten vielleicht umgekehrt bedauern, daß er nicht lieber gleich in der Schule des Burgtheaters aufgewachsen ist, wo sich sein Talent vielleicht weniger brillant und frappant, dafür aber reiner entfaltet hätte. Denn das ist das größte Lob, das man diesem Künstler spenden kann: daß mehr in ihm gelegen ist, als zu seiner Entfaltung gekommen war. Er selbst würde gewiß dieses Lob als das höchste empfunden haben; hat er es doch Sonnenthal mehr zum Schaden als zum Lobe nachgesagt, daß er sich restlos ausgegeben habe.

Seine erstaunliche Vielseitigkeit war schon in seinen physischen Mitteln begründet. Mit Gesichtszügen, wie sie bei alten und bei jungen Wienern gleich oft vorkommen, mit einer schlanken und biegsamen, zwischen Groß und Klein die rechte Mitte haltenden Gestalt konnte er die unreifste Jugend wie das zäheste Alter gleich glaubwürdig vergegenwärtigen. Sein Organ, ein hoch in die Tenorlage hinaufreichender und in allen Registern gleichmäßig ausgebildeter Bariton, war scharf und hell, aber auch ausdauernd wie eine Damaszener Klinge, und es gab sich willig zu allen Anforderungen her. Kainz verstand erschütternde und hinreißende Töne aus der Brust und aus dem Halse zu holen, er war Falsettist und Bauchredner zugleich; eigentlich versagt waren ihm nur die weichen und dunklen Molltöne, deren Wirkung er durch ein leises Vibrieren mit der Stimme zu umschreiben suchte, und jeder, der den Gang zu den Müttern im zweiten Teil des

KAINZ ALS MEPHISTO

(FAMILIEN-FIDEIKOMMISS-BIBLIOTHEK)

Faust von ihm gehört hat, weiß, wie ihm das gelungen ist. In der Energie und Sicherheit seiner Tonbildung hat Kainz nur an Lewinsky seinesgleichen gefunden, dem er aber wieder an Leichtigkeit überlegen war; und weit über jeden Vorgänger hinaus ging seine großartige Atemtechnik, die es im möglich machte, lange und hochgesteigerte Reden, wie die des Mark Anton an dem Leichnam Cäsars, von der tiefsten bis zur höchsten Lage ohne merkliche Atempause durchzuführen. Kein Zweifel, daß er darin des Guten oft zu viel getan hat und in ein Tempo verfiel, wo nicht bloß der Vers, für dessen Rhythmus und Melodie er sonst gerade das feinste Gefühl hatte, aufhört ein Vers zu sein, sondern auch die Deutlichkeit der Rede, selbst bei einer so sauberen Artikulation wie der seinigen, verloren geht. Kein Zweifel auch, daß unter seiner Redekunst auch die Naturwahrheit nicht selten gelitten hat. Einem Kunstredner wie Mark Anton oder den teuflischen Dialektikern Mephisto und Franz Moor glaubte man willig diese Kunstrednerei, denn sie sind vom Metier. Bei einfacheren Naturen und Charakteren hatte man doch oft das Gefühl, als ob hier ein geübter Redekünstler aus ihrer Maske herausspräche, und daß so verschiedenartige Töne mit so ganz verschiedenen Stimmansatz unmöglich aus einem und demselben Munde kommen könnten.

Kainz war, obwohl ein starkes Temperament, doch kein Schauspieler aus bloßem Instinkt und aus Leidenschaft; er war bestrebt, alle seine Rollen geistig zu durchdringen. Am nächsten dürfte ihm auch in der Gedankenarbeit Lewinsky stehen, näher jedenfalls als Mitterwurzer, der sich weniger an den Wortlaut des Textes hielt und die freie Phantasie unbekümmert und souverän walten ließ. Kainz dagegen war ein unermüdlicher und gründlicher Interpret des Dichterwortes. Er hat mir einmal sein Bild als Mephisto mit der Widmung geschickt: *Eritis sicut Deus, scientes bonum et malum atque invenientes verbum rectum acutum.* Das richtig betonte Wort zu finden, die Phrase in ihrem Zu-

sammenhang und aus der Situation heraus zu verstehen, war ihm Bedürfnis. Das glänzendste Beispiel dieser Seite seiner Redekunst war wohl der Tasso, in dessen streng stilisierten Reden die Fäden so fein und zart verwoben sind, daß nur die kunstreichste Ausarbeitung und der Aufwand aller Mittel der Tonhöhe und Tonstärke dem Rhythmus nicht bloß, sondern auch der Melodie der Dichterrede gerecht werden kann. Siegreich hat Kainz hier auch an den schwierigsten Stellen den roten Faden in dem künstlerischen Gewebe aufgefunden und für die Zuhörer bloßgelegt. Wie in der Gliederung der Rede Lewinsky, so ist ihm in der Melodie, die auf dem Wechsel in der Tonhöhe beruht, Krastel ein lang verehrtes Muster gewesen; gleich diesem hat auch Kainz gern von der ganzen Tonskala Gebrauch gemacht.

Von der Vielseitigkeit seines Talentes gibt uns wohl die deutlichste Vorstellung, daß er Rollen von zweien Antipoden unter seinen Vorgängern, die sich grundsätzlich ausschlossen und außer ein paar Fehlbesetzungen keine Rolle gemeinsam hatten, in seiner Hand vereinigte: nicht bloß Josef Lewinsky, sondern auch Josef Wagner hat Josef Kainz beerbt. (Die Josef oder die Pepi haben, wie die Lotten, dem Wiener Burgtheater überhaupt stets Glück gebracht: von Josef II., dem Begründer des Nationaltheaters, Josef Schreyvogel, seinem besten Dramaturgen, und den Josef Lange und Josefine Wessely an bis auf Josef Kainz.) Nur das physische Heldentum war ihm durch die Schmächtigkeit und Dürftigkeit seiner Erscheinung verwehrt, und auch in dem Fach der Heldenliebhaber hat er in Wien, wo man noch während der Theaterausstellung im Jahre 1892 über seinen Fernando in der Stella spotten konnte, daß sich in diesen unansehnlichen Mann nicht einmal eine, geschweige zwei Frauen verlieben würden, erst nach dem Durchdringen des sezessionistischen Schönheitsideales bei dem größeren Teile des Publikums Erfolge zu erringen vermocht, die aber auch dann noch niemals ganz unbestritten geblieben

sind. Sein berühmter Romeo z. B., der den zweifellos lyrischen Grundton einer Rolle, die in weichlich-süßer Bildersprache schwelgt und in Sonetten und Tagliedern ihre Höhepunkte hat, der realistischen Schilderung leidenschaftlich hervorbrechenden Pubertät opferte, hat die vielen Zappelfritze hervorgerufen, in denen die deutschen Romeo-Darsteller ihr Vorbild noch zu überbieten suchten. Auch Rollen, die eine tiefe gemütvolle Innerlichkeit verlangten, waren nicht eigentlich seine Domäne; und ich muß bekennen, daß mir sein vielgefeierter Hamlet, der den ewigen Gram jedes tiefer empfindenden Menschenherzens, für den das 19. Jahrhundert dann bloß mehr den Namen Weltschmerz erfunden hat, in neurasthenischen Zuckungen und Weinkrämpfen zum Ausdruck brachte, stets nur von der ironischen und satirischen Seite der sublimsten Menschenverachtung aus einen stärkeren Eindruck gemacht hat. Aber unsere Klassiker ganz auf die Basis modernsten Empfindens zu stellen, war sein eigentliches Bemühen; und wenn er in dem großen Zug, der allen seinen Leistungen eigen war, und in dem gewaltigen Pathos, zu dem er sich aus den Niederungen der beiläufigsten Umgangssprache jäh und unmittelbar, mit der Leichtigkeit eines Aviatikers zu erheben vermochte, unter den heutigen Schauspielern nicht seinesgleichen und unter den Größten der Vergangenheit mehr seine Vorgänger als seine Muster hatte, so war er dennoch in seinem innersten Kern ein durchaus moderner Schauspieler. Sein Tasso war gewiß nicht ganz der Goethische; aber er hat das große Verdienst, den Tasso, der selbst in Goethes Tagen nur eine Zeitlang durch Wolf auf dem Spielplan gehalten wurde, zu einem der beliebtesten Stücke des klassischen Repertoires gemacht zu haben. Sein Fiesko suchte Schiller durch Ibsen zu ergänzen; und überall da, wo der junge Schiller in der Charakteristik oder in der Handlung den Faden aus den Händen verloren hat, legte sich Kainz hinein, um die Verbindung herzustellen und Übergänge zu gewinnen, wie das besonders bei der plötz-

lichen Verabschiedung des Mohren der Fall war, die Kainz lange vorher vorbereitete. Alle Helden des klassischen Repertoires erhielten einen Stich ins Moderne und wurden so zu einer Mitschöpfung von Kainz. Wo er aber mit einem verwandten dichterischen Naturell zusammentraf, wie bei Hebbel im »Gyges« (Kandaules) oder bei Ibsen in den »Gespenstern« oder bei Hauptmann in dem »Armen Heinrich«, da hat er seine größten und reinsten Erfolge erzielt. Die sozialen Dramen von Ibsen und von Hauptmann freilich haben ihm nur sehr wenig Aufgaben geboten; durch und durch moderner Künstler, unterschied er sich doch wieder von den Modernen dadurch, daß er nicht mit kleinen Mitteln zu arbeiten gewohnt war, und selbst seine Vorliebe für die Darstellung psychologischer Irrgänge und zersetzender Seelenwühlerei fand schließlich bei dem Franz Moor besser ihre Rechnung als bei den Modernen. Es ist ein ganz merkwürdiger Fall, daß die beiden modernsten unter unseren großen Schauspielern ihre höchsten Aufgaben nicht in der modernen Dichtung fanden; denn wenn Kainz auch von der modernen Literatur nicht so gering dachte wie Mitterwurzer oder gar Baumeister, wenn er auch als literarisch gebildeter und modern empfindender Mensch ganz auf der Seite der Neueren stand, so liegt doch auch bei ihm der Schwerpunkt mehr auf der modernen Ausgestaltung klassischer Rollen als in dem modernen Repertoire.

Auffallend trat in Kainz' Persönlichkeit und Kunst die wienerische Note hervor. Trotzdem er in Deutschland groß geworden war und in Berlin seine geistige Signatur erhalten hatte, trotzdem ihn seine bewußten Neigungen immer nach Norddeutschland und zu seinen Berliner Freunden zogen, kam der Wiener Typus doch bei ihm überall zum Durchbruch, und auch im Leben gab er sich ganz als Wiener. Seine Umgangssprache schwankte, wie die des gebildeten Wieners, zwischen Dialekt und Hochdeutsch. Die Ähnlichkeit mit Girardi fiel sofort ins Auge; in der

kecken und resoluten Art, sich zu geben und seine Rollen anzupacken, in dem lebhaften Aufschnellen der Stimme im Affekt, in dem raschen Tempo war er ganz Wiener, der tragische Zwillingsbruder von Girardi, wenn auch bei diesem mehr das Wiener Gemüt und der Humor, bei Kainz mehr die Schlagfertigkeit und der Witz den Grundton abgaben. Dieser wienerischen Farbe seiner Persönlichkeit hat Kainz nicht zum geringsten Teile in Norddeutschland seine Erfolge im Leben und auf der Bühne zu verdanken. Ein diskretes Wienerisch macht ja in Berlin immer beliebt; und Kainz, obwohl sich seines Wertes voll bewußt, war doch frei von jeder Künstlerpose, er gab sich im Umgang als jovialen Wiener, er wollte nichts vorstellen als einen lieben und feschen Pepi, den jedermann gern haben mußte. Die hohepriesterliche Würde Sonnenthals lag ihm völlig fern.

Von dem Ernst seiner künstlerischen Arbeit gibt die Vertiefung in den Text und den Wortsinn seiner Rollen Zeugnis. Es darf aber doch nicht verschwiegen werden, daß seine künstlerische Selbstzucht ihre Grenzen hatte. Ein Schauspieler, der wie Sonnenthal mit dem Dichter durch Dick und Dünn geht, wie es der darstellende Künstler soll, war Kainz nicht. Er war ganz ungleich und launenhaft in seiner Arbeit, sowohl in den verschiedenen Rollen als auch in derselben Rolle an verschiedenen Abenden. Eine Rolle konnte ihn bloß in einzelnen Szenen oder an einzelnen Stellen interessieren, alles übrige ließ er einfach fallen. Es gab aber auch Abende, an denen ihn selbst eine Lieblingsrolle ganz gleichgültig ließ, wo er im flüchtigsten Tempo einfach fertig zu werden trachtete und an denen man ihn kaum wiedererkannte. Erfuhr er dann zufällig, daß ein Mann, an dessen Urteil ihm gelegen war, unter den Zuschauern saß, dann setzte er das Spiel wohl mitten in der Vorstellung mit dem größten Ernste fort. In eine Rolle aber, die ihn interessierte, verbiß er sich und ließ nicht ab, bis er sie fest und sicher im Griff hatte. Es

brauchte keineswegs eine tragende Rolle zu sein, eine Kainz-Rolle, wie man seit Sonnenthals Zurücktreten und Mitterwurzers Tod im Burgtheater alle Rollen nannte, die kein anderer spielen konnte als er. Vielmehr reizte es ihn gerade, undankbare und leere Aufgaben zu beleben; im Tell den dankbaren Melchthal mit dem undankbaren Rudenz zu vertauschen, wünschte er noch in den letzten Jahren, als er den Romeo längst satt hatte und sogar aus dem Melchthal herausgewachsen war. Oft war es auch das ganze Stück mit allen seinen Rollen, das ihn festhielt; es ist ja kein Geheimnis, daß er in Schnitzlers »Zwischenspiel« der eigentliche spiritus rector war und den Erfolg entschied. Er war auch einer der gewissenhaftesten und leichtesten Lerner, der Jahrzehntelang ohne Souffleur gespielt und dadurch die Gewöhnung an diesen Nothelfer ganz verloren hat; das auffallende Versagen seines Gedächtnisses, das ihn in den letzten Jahren auch bei oft hintereinander gespielten Rollen an fast jedem Abend mehrmals im Stiche ließ, wird man rückblickend wohl als ein Zeichen der Entkräftung seiner erstaunlich starken und zähen Natur betrachten dürfen. Denn was hat er dieser Natur nicht alles zugemutet! Eine schauspielerische Arbeitskraft ohnegleichen, war es ihm ein Kleines, fünf große Rollen in einer Woche zu spielen und etwa auf den König in der »Jüdin von Toledo« am nächsten Abend den Tasso folgen zu lassen. Noch mehr aber mutete er sich selber auf seinen aufreibenden Gastspielen zu, wo er monatlang nicht bloß jeden Abend in einer großen Rolle, sondern mitunter auch noch in Nachmittagsvorstellungen auftrat oder am Vorlesertisch erschien. Daß bei einer so unruhigen und hastigen Tätigkeit auch die Gleichmäßigkeit seiner Leistungen leiden mußte, liegt auf der Hand. Das Wiener Publikum hat Kainz gegenüber im ganzen wenig Urteil bewiesen. Ein nicht unbeträchtlicher Teil des Publikums, aus Anhängern des alten Burgtheaters bestehend, war ganz ohne Sinn für seinen neuen Stil und lehnte ihn schweigend, aber dauernd

ab. Der größere Teil des Publikums und besonders die grüne Jugend auf den Galerien nahm seine guten und seine minder guten Leistungen an glänzenden und an matten Abenden ganz mit dem gleichen Jubel auf und machte gerade aus seinen Fehlern geflissentlich gerne Tugenden. In diesem Sinne kann man sagen, daß Kainz, ganz ohne seine Schuld, aber dennoch nicht immer glücklich auf den Geschmack des Burgtheaterpublikums eingewirkt hat. Er selber wußte recht gut, wie er es gemacht hatte; und die jubelnde Aufnahme auch an Abenden, die er selber als verlorene betrachtete, hat ihn zu dem großen Verächter des Publikums gemacht, der er trotz seinen großen Erfolgen war.

Für das Burgtheater bedeutet sein früher und plötzlicher Tod einen nicht zu ersetzenden Verlust; denn einen zweiten Kainz hat die deutsche Bühne gegenwärtig nicht. Die Rolle des Protagonisten wird also vorläufig unbesetzt bleiben. Es ist nun innerhalb von nicht ganz zwei Jahrzehnten das zweite Mal, daß das Burgtheater, das seine Sache auf zwei Augen gestellt hat, sich um den Erfolg betrogen und verwaist fühlt. In den neunziger Jahren hieß das Burgtheater Mitterwurzer, in dem ersten Dezennium des 20. Jahrhunderts hieß es Kainz. Eine Lehre wenigstens kann es aus dem schweren Schlage, der es betroffen hat, ziehen: nun es eingesehen hat, daß auch die größten Opfer nichts gegen das allgemeine Menschenlos vermögen, wird es sich wieder auf sich selbst besinnen und das, was es in dem einzelnen für immer verloren hat, in dem Ganzen zu gewinnen trachten. Denn jeder einzelne, leider auch der Größte, muß von hinnen; das Ganze aber muß und wird halten und dauern.

ERNESTO ROSSI.

[1897.]

Es war eigentlich nur eine Handvoll Rollen, die wir in Österreich und in Deutschland von Rossi immer wieder und doch nicht zu oft gesehen haben. Aber diese Rollen stellten die höchsten Aufgaben der Schauspielkunst vor, und die nachhaltige Wirkung seiner Gastspiele sichert ihm einen hervorragenden Platz auch in der Geschichte des deutschen Theaters.

Im Hochsommer des Ausstellungsjahres 1873 habe ich ihn als reifen Vierziger im Theater an der Wien kennen gelernt. Im Parkett sah man ein paar Reihen fast durchaus glatt rasierter und wohlbekannter Gesichter, die Wiener Kollegen des Gastes. Auf der Galerie ein dünnes Häuflein von Studenten und angehenden Schauspielern. Nicht einmal die große italienische Kolonie in Wien machte ein Publikum aus. Rossi spielte den Hamlet vor einem leeren Hause. Aber nach der Schauspielszene und noch mehr nach der Szene mit der Mutter erschütterte ein Sturm von Beifall das Haus; es war, als ob den Wänden Ohren und den Bänken Hände gewachsen wären. Die zweite Hälfte der Szene mit der Mutter wurde von den Landsleuten des Künstlers da capo verlangt; ein Verlangen, dem er nur dieses erste Mal entsprochen hat. Noch größer war der Erfolg des zweiten Abends, an dem Rossi bei Julihitze den Othello spielte. Die vorgerückte Jahreszeit zwang ihn, das Gastspiel abzubrechen, aber das Publikum und die Presse verlangten stürmisch seine Wiederkunft, und

im Winter desselben Jahres wurde Rossi nicht mehr von einer kleinen Schar von Verehrern, sondern von dem ganzen und großen Publikum als Liebling jubelnd begrüßt. Dabei hat man mit der Tatsache zu rechnen, daß mindestens zwei Dritteile dieses Publikums der Muttersprache des Künstlers nicht mächtig waren; in Deutschland mochte der Bruchteil noch größer sein. Wie es aber Leute gibt, die Englisch lernen, bloß um Shakespeare im Urtext zu lesen, so begannen die Theaterfreunde in Wien das Italienische zu treiben, um Rossis Kunst besser würdigen zu können; ich selber bin auf diese Weise mit der Sprache Dantes bekannt geworden. Und auf ihren weiten Reisen durch ganz Europa und durch Amerika haben die Ristori, Rossi und Salvini das Italienische als Weltsprache des Theaters durchgesetzt, wie das Französische einst die Weltsprache der Literatur war. Und dieselbe Erscheinung hat sich wiederholt, so oft Rossi nach längeren Pausen wiedergekehrt ist. Die ersten Vorstellungen fanden regelmäßig vor leerem Hause statt, aber von Darstellung zu Darstellung steigerte sich der Besuch. Bei den späteren hieß es: Ausverkauft! und bei den Abschiedsvorstellungen war in der Regel kein Platz zu haben. Nur der Enthusiasmus der Zuschauer blieb immer auf der gleichen Höhe — und auch die Kunst des Künstlers.

Denn bei vollem oder bei leerem Hause, bei Hitze oder bei Kälte — er war immer ganz bei der Sache. Es war immer der ganze Rossi, unabhängig von dem Publikum. Er wußte, daß er aus einem kleinen Häuflein von Zuschauern dieselben Flammen der Begeisterung schlagen konnte wie aus einem übervollen Hause. Er spielte überhaupt nur, um zu spielen; er kannte weder die Unpäßlichkeit noch die Künstlerlaune. Es hat große dramatische Künstler gegeben, die, wie Schröder, Raimund oder die Jenny Lind, dem Theater eigentlich immer nur mit geteiltem Herzen, mit halber Seele angehört haben: die sich unwiderstehlich zur Bühne gezogen und sich nie-

mals ganz glücklich auf den Brettern gefühlt haben. Auch Salvini nahm gern Abschied, um dann doch immer aufs Neue wieder zu kommen. Rossi war nicht von dieser Art. Ihm war nur wohl auf den Brettern; er lebte nur, wenn er spielte. Er hat auf dem Theater, wenn wir die Kunst für einen Augenblick beiseite setzen, rein physisch betrachtet Arbeiten verrichtet, die ans Unmögliche grenzen. Es war ihm eine Kleinigkeit, viermal in der Woche Shakespearesche Rollen zu spielen und nicht etwa wie Irving zu spielen, sondern wie Rossi. Aber es kam auch noch in den letzten Jahren vor, daß er an sechs Tagen hintereinander sein ganzes Gastspiel durchführte. Das war nicht einmal die Ausnahme, sondern die Regel; denn für eine reisende Truppe sind die Tage kostbar, und fast in jeder Stadt mußten ja die Überschüsse der späteren Vorstellungen die Ausfälle der früheren aufwägen, in denen Rossi gleichsam nur seine Visitenkarte bei der Elite des Publikums abgegeben hatte.

Auch darin war er von echtem Schauspielerblut, daß er eine Rolle an die tausendmal nicht bloß spielen, sondern durchleben konnte, ohne daß sie ihm kühl in die Ferne rückte. Gewiß war sein Gastspielrepertoire, mehr infolge äußerer Umstände als aus eigener Neigung oder gar beschränkter Begabung, ein sehr kleines. Aber wenn man ihm auch ein weiteres Feld im Interesse seiner Kunst wie des Publikums hätte wünschen mögen, so beruht doch die Kunst des Schauspielers als eine reproduktive immer auf der Wiederholung. Ein Schauspieler, dem eine Rolle bald gleichgültig wird, der immer nach Neuem trachtet, ist dem anderen gewiß nicht vorzuziehen, der sich immer tiefer in seine Gestalten einlebt. Die Abwechslung hat für den Schauspieler nur als Bildungsmoment Wert, indem sie den Umfang seines Talentes erweitert, die Vielseitigkeit fördert und der Bummelei steuert.

Rossis große Rollen waren zwar nicht stereotypiert: sein Hamlet hatte sich im Laufe von 25 Jahren äußerlich

und innerlich umgehäutet. Dennoch standen sie nicht bloß in den Haupt-, sondern auch in den Nebenzügen völlig fest; nur was der Empfindung oder der Leidenschaft angehört, gebar der Augenblick. Ich habe Rossi im Laufe eines seiner mehrwöchentlichen Gastspiele sechsmal als Othello gesehen; sein Spiel war im wesentlichen dasselbe. Aber auch die Wirkung auf mich war die gleiche; sie nahm nicht ab, je genauer ich die Rolle kennen lernte. Und woher kommt das? Rossi, von unergründlichem Reichtum an gut beobachteten Einzelheiten und feinen Details, war doch keiner der sogenannten denkenden Schauspieler, die wir Deutsche im Gegensatz zu der überwiegenden Mehrzahl der gedankenlosen Schauspieler immer zu überschätzen geneigt sind. Solche Leute sind mit der Auffassung und mit dem Verständnis ihrer Rolle auch dann noch nicht fertig, wenn sie schon vor dem Publikum stehen. Sie haben stets noch etwas nachzutragen oder zu verbessern. Sie sind immer damit beschäftigt, alles anders zu machen; anders, als es andere vor ihnen und, wenn sie dieselbe Rolle öfter spielen, anders als sie es selber gemacht haben. Sie werden mit ihren Absichten meistens auch im Laufe des Spielabends nicht fertig und hätten uns viel und das Beste noch zu sagen, wenn der Vorhang schon gefallen ist. Sie erscheinen darum freilich auf den ersten Blick sehr interessant und regen bildungssüchtige Menschen zu mitarbeitendem Denken an. Ich habe aber, und hoffentlich nicht ich allein, fast immer die Erfahrung gemacht, daß hinter den großen Erwartungen im Grunde recht wenig steckt. Ich habe sogar Schauspieler kennen gelernt, die sich sehr gut darauf verstanden haben, die Gedankenvollen und die Geistreichen zu spielen und das Publikum an tiefsinnige Intentionen glauben zu machen, während sie in Wahrheit an gar nichts anderes dachten, als es keck zu verblüffen. Bei anderen und größeren habe ich mir oft eine Nacht oder auch eine ganze Woche lang den Kopf zerbrochen, um schließlich einzusehen, daß ich nichts in

der Hand habe, daß ihre sogenannte Auffassung mit der Dichtung unvereinbar ist. Ich meine, so gut wir von dem Dichter einen Schluß verlangen, dürfen wir auch von dem Schauspieler verlangen, daß seine Gestalten sich im Laufe eines Abends voll ausleben; sie müssen uns (man mißverstehe das Wort nicht!) befriedigen; ich muß wissen, wie ich mit ihnen dran bin; ich muß mit ihnen fertig werden, so lange ich vor dem Vorhang sitze. Es ist gar nicht so unbedingt notwendig, als man glaubt, daß der Schauspieler eine bestimmte, deutliche, bewußte Auffassung seiner Rolle hat, die er auch zu rechtfertigen oder gar auszusprechen imstande ist. Das muß und kann sehr oft nicht einmal der Dichter. Es ist genug und manchmal sogar viel besser, wenn das, was wir Auffassung nennen, tiefer in seinem Innern, in der Region des Bewußtlosen, festsitzt, und wenn er die Gestalt äußerlich im Ton, in der Gebärde, in dem Gang, in den Schultern usw. festhält. Grillparzer hat sich seine Charaktere unter Tiermasken vor Augen gehalten; ich kann mir einen Schauspieler denken, dem der Wilhelm Tell im Genick und der Hofmarschall von Kalb in der Fistel sitzt.

So hat auch Rossi seine an Einzelheiten so reichen Gestalten immer im großen und im ganzen gesehen und festgehalten; sie standen fertig und klar nicht bloß vor seinem Geiste; er sah sie nicht außer sich, sondern er stand in ihnen. Zahllose Details lassen sich gar nicht beschreiben: in einer feinen Nuance des Tones, in einer leisen Bewegung lagen sie, nicht als Resultat langen Nachdenkens, sondern durch Miterleben und Mitempfindung einfach gegeben. »Sie liebte mich, weil ich Gefahr bestand; ich liebte sie um ihres Mitleids willen!« — wie klangen die Worte so natürlich, als ob es gar nicht anders sein könnte, aus Rossis Munde, wenn er sie achselzuckend und die inneren Handflächen im Halbkreis vorstreckend mit der Gebärde begleitete, deren wir uns bei ganz Selbstverständlichem zu bedienen pflegen. Die feinsten Nuancen

kamen überraschend wahr und natürlich ganz von selbst. Sie fielen nur dem auf, der dieselben Worte schon von anderen anders gehört oder anders für sich im Stillen gelesen hatte. Wer den Othello nur durch Rossi kennen gelernt hätte, der hätte sich ihn gar nicht anders vorstellen können; für den war Rossi nicht ein, sondern der Othello. Darum blieb er in jeder Rolle stets neu. Wie sich einer den Hamlet oder den Othello selber zurecht legt und den Zuschauern vorkommentiert, das hat man am Ende bald weg, und damit ist auch das Interesse für die Gestalten solcher denkender Schauspieler zu Ende. Ein Mensch und ein Menschenschicksal aber, die sich vor unseren Augen bewegen und ausleben, bleiben immer neu und immer interessant. Jeder Abend bei ihm war für den Künstler wie für den Zuschauer ein innerliches Erlebnis, das man durch- und auslebte.

Rossi besaß bedeutende, aber, wie die meisten großen Tragöden, keineswegs unbeschränkte Mittel. Seine stämmige und untersetzte Gestalt war kaum über die Mittelgröße und neigte sehr bald zur Fülle, ohne Schwerfälligkeit. Der Kopf mit den kurzen und natürlich geringelten dunklen Haaren erschien nicht, wie der Salvinis, als der Sitz der Intelligenz, sondern er war vom Typus der Wilden. Unter der nicht sehr hohen Stirn ein volles Gesicht mit runden, vollen Backen, aber auch von starkem und breitem Knochenbau und nur durch die höchst bewegliche Muskulatur und das Aufgebot aller mimischen Kunstmittel fähig, den ausgezehrten Ludwig XI. vorzustellen. Über den leise aufgeworfenen, etwas unedlen und sinnlichen Lippen ein breiter und kräftiger Schnurrbart und auf der linken Seite des Unterkinns, wie es scheint, um ein Wärzchen zu verstecken, eine kleine Fliege, auf die Rossi, in der Konversation wie im Konversationsstück bei guter Laune gern mit dem Ringfinger der linken Hand tupfte, so etwa, wie ein anderer beim Lachen seinen Schnurrbart dreht. Ich habe ihn außerhalb der Bühne nur von weitem

zu beobachten Gelegenheit gehabt, ihn aber immer nur mit fröhlichen Zügen gesehen. Lachend pflegte er in jüngeren Jahren, gegen jede Gewohnheit unserer großen Tragöden, die ihre Existenz am Abend der Vorstellung ganz aus den Augen des Publikums zu rücken für gute Art halten, vor der Vorstellung im Foyer zu verweilen und seinen Freunden und Landsleuten (er spielte ja anfangs fast immer nur vor guten Bekannten) immer plaudernd und immer lachend die Hände zu schütteln, bis er, oft nur wenige Minuten vor dem Beginn, verschwand und mit geübter Hand in der kürzesten Zeit seine kunstvollen Masken herstellte. Lachend sah ich ihn mit verschränkten Armen an der Kasse lehnen und mit dem Kassierer, dem es nicht an Zeit fehlte, vergnügt über die schlechte Einnahme plaudern. Sein Lachen ging über das ganze Gesicht; er lachte nicht bloß mit dem Munde, sondern auch mit den Augen und mit den Wangen. Das rechte Auge machte er klein bis auf die Hälfte; mit dem linken Auge blinzelte er bloß noch, die Lippen öffneten sich weit in der schiefen Stellung gutmütigen Spottes, und stoßweise kamen die hohen und hellen Lachtöne heraus. Sein Lachen war wie das eines Kindes oder eines Wilden; es hatte etwas so Elementares und Entzückendes, wie seine tragischen Naturlaute. Sein Organ, ein hoher Bariton von seltenem Umfange, reichte hoch in die Tenorlage hinauf, in der er sich am liebsten bewegte. Die Mittellage quoll breit aus dem breiten Munde heraus und hatte keinen ganz edlen Klang, aber in der Höhe gewann das Organ an Klang und an Adel; hier war es zu jedem Ausdruck und zu allen melodischen Reizen geeignet, die Rossi keineswegs verschmähte. Einzig war er in der reichen Skala von Naturlauten, die ihm für jede Stimmung und Empfindung zu Gebote standen. Sie liefen die ganze Tonleiter der menschlichen Affekte, den ganzen Umfang seiner Stimme und alle Vokale und Halbvokale des Alphabetes durch. Vom bloßen ärgerlichen Schnalzen mit der Zunge, das er wiederum mit den Wilden

und mit den Kindern gemein hatte, zum gelangweilten Eh!, zum gequälten Ahi!, zum entsetzten Oh!, und als Ludwig XI., wo er einen Mörder mit dem Dolch vor seinen Augen zu sehen glaubt, kam mittels Einatmung anstatt Ausatmung als Interjektion des furchtbarsten Schreckens jenes — nicht ausgesprochene, sondern eingesogene — Uh! zum Vorschein, das einem kalt über den Rücken lief und mehr wert war, als das ganze Stück von Delavigne.

Rossi war aber deshalb kein bloßer Naturalist, sondern ein großartiger Sprecher, dessen Geläufigkeit ein kleines natürliches Hindernis, die ungewöhnlich breite und etwas schwere Zunge, spielend überwand.

Mit diesen Naturanlagen war Rossi begreiflicherweise der rechte Darsteller des wilden Othello. Schon seine Maske war ein Meisterstück. Er rückte ihn nicht wie Salvini als Mauren seinen Zuhörern näher, sondern er spielte ihn, wie Shakespeare sich ihn zweifellos gedacht hat, als Mohren. Freilich nicht tintenschwarz wie unsere Provinzschauspieler; und daß die innere Fläche der Hand auch bei den Mohren licht ist, das hatte er wohl beobachtet, ohne aufdringlich damit zu prunken. Alles stimmte in seinem Äußern zum Mohren Othello: der runde, fleischige Schädel, die etwas wulstigen Lippen, der breite Mund, der die weißen Zähne freigab, die muskulöse Figur. Auf dem Kopf trug er anfangs ein niedriges rotes Barett, das sich wie ein Kegelstutz nach oben zu etwas verbreiterte und eine Art von Diadem vorstellte; er sah aus wie der König aus dem Mohrenland auf alten venezianischen Bildern. In den Kostümen herrschten die grellen Farben vor: zuerst das brennende Rot der Liebe, dann die gelbe Farbe der Eifersucht; erst im letzten Akt trug er, dem Ton der Nachtszene entsprechend, dunkle oder gebrochene Farben. Daß die Kostüme, die Waffen und Schmucksachen, die er an seinem Leibe trug, nicht Theaterware, sondern aus echtem Material seien, war seine besondere, im Grunde

eine unkünstlerische Liebhaberei, die ihm einen nicht unbeträchtlichen Teil seines großen Vermögens kostete.

Sein Othello gab sich von Haus aus breit, offen, gerade, vertrauend und Vertrauen fordernd, mit breiter und stolzer Sicherheit im Bewußtsein seiner Erfolge im Krieg und in der Liebe. Nur für einen Augenblick spaltet sich der feste Boden unter seinen Füßen: bei der väterlichen Prophezeiung am Schluß des ersten Aktes blickt das »alte Chaos«, der Argwohn und das Mißtrauen des dem Tiere gleich geachteten Wilden, durch. Jetzt, noch im sichersten Vollgefühl seines Glückes, stemmt er sich arglos mit der linken Hand auf die Schulter des Verräters, dem er seine ganze Liebe zu Desdemona zu bekennen das Bedürfnis hat. Auch gegenüber dem hitzköpfigen Vater bewahrt er seine volle Ruhe, ja er trägt, als ein ehrerbietiges Wort nicht hilft, eine überlegene Gleichgültigkeit gegen die schwere Anklage zur Schau, und noch ehe der alte Brabantio sich ausgeschimpft, hat Othello lachend die Szene verlassen, die Achseln zuckend und mit einer weiten Handbewegung, die sagen will: »Schimpf' Du nur zu!« Ein unübertroffenes und unübertreffliches Meisterstück Rossis war die Rede vor dem Senat, in der nicht bloß seine Redekunst, sondern auch seine gestaltende Phantasie einen wahren Triumph feierte. Man hörte nicht bloß, man sah vor sich, was er erzählte. Wenn er von Völkern sprach, die den Kopf unter dem Arm tragen, fuhr er mit der rechten Hand in einem weiten und schöngeschwungenen Bogen unter den linken Arm; wenn er von Riesen und Menschenfressern erzählte, nahm er den Mund so voll und den Ton so breit, daß schreckhafte und höchst gefährliche Ungeheuer leibhaftig vor uns standen, und das ganze Augenspiel der beiden Liebenden, der ganze Roman mit Desdemona spielte sich mit einer unsäglichen Zartheit, mit aller Inbrunst der Liebe vor unseren Augen ab. Hier stand Rossi über der Dichtung, die eine gewagte novellistische Voraussetzung einfach nicht umgehen kann und der Mit-

hilfe des Darstellers bedarf; gewinnt dieser den Zuschauer, dann gibt er auch dem Dichter zu, daß sein schwarzer Held die Geliebte gewonnen habe. Rossi hatte die Zuhörer so sicher in seiner Gewalt, daß er die lange Rede herausfordernd im Tone brüsker Entrüstung zu schließen wagte. Nachdem er die süßesten Laute der Liebe gelispelt hat, wirft er mit stolzem Selbstgefühl dem Senat das angeblich Unmögliche als einfache Tatsache hin, an der auf der Bühne und auch im Publikum niemand mehr zu zweifeln wagt. Sonnenthal hat, als er, nur kurze Zeit, den Othello spielte, aus einem ganz richtigen Gefühl die Bemerkung gemacht, daß ihm in dem Drama eine Liebesszene als die eigentliche Exposition des Verhältnisses zwischen Othello und Desdemona zu fehlen scheine. Die Liebesszene, die Sonnenthal vermißte, hat Rossi sich geschaffen: nicht bloß in der Rede vor dem Senat, sondern auch auf Zypern, wo der dem Seesturm entronnene Krieger in die Arme der sehnsüchtig wartenden Desdemona stürmt. Wie er hier atemlos und in physischer Erschöpfung auf sie zustürmt, faselnd bald zu den offiziellen Personen redet und sich dann gleich wieder an Desdemona zu schaffen macht, wie er zuletzt in dem fast gehauchten, vollsinnlichen *Andiàmo!* sein sehnsüchtiges Verlangen verrät — das war nicht bloß glückliche Beseelung des Textes, damit hat er wie mit der großen Rede dem ganzen Stücke entscheidende Dienste geleistet. Denn man sah es wirklich vor sich, daß der Liebhaber und Ehemann den Helden und den Krieger zurückdrängt, und die spätere, so wenig vorbereitete Abberufung des Feldherrn erhielt wenigstens eine schwache Unterlage. Und wenn er dann mit trotzigem Gesicht dem leichtsinnigen Cassio gegenübertrat, dann fühlte man wohl, daß nicht bloß der Feldherr, sondern auch der Gatte zürnte, den der Tumult aus holden Freuden aufgestört hat.

In den Dialogen mit Jago konnte man dann die Kunst Rossis in ihrem ganzen Umfang, von der einfachsten natür-

lichen Wechselrede bis zum donnernden Pathos, bewundern. Zuerst, da Jago den Geheimnisvollen spielt und nicht recht mit der Sache heraus will, entstehen immer neue Stockungen im Dialog, die Rossi-Othello anfangs mit einem bloßen geärgerten Schnalzen der Zunge, später mit einem langgezogenen gequälten Ahi! unterbricht. Aber auch als ein dumpfes und schweres Oh! verrät, daß der vergiftete Pfeil mitten im Herzen sitzt, wirkt das Gift nicht sogleich mit voller Stärke. Othello hat noch die Kraft, sich seinem Opfer zu entziehen. Bei der bösen Prophezeiung des Vaters hat er, wie ein Blitz aus heiterem Himmel, zusammenzuckend das Weiße in seinen Augen gezeigt, aber seinen momentanen Argwohn sogleich mit stolzer Zuversicht verlacht. Langsam, allmählich, tief von unten herauf kommt jetzt die Bestie in Othello wieder zum Vorschein und alle schwarzen Instinkte mit ihr. Sich in dem Nacken und in den Schultern windend wie ein gequältes Tier, so schreitet er zurückgekommen die Trophäen seines Ruhmes ab, die den Saal schmücken, und in langgezogenen Klagetönen, die sich in dem wiederkehrenden *Addio* zu immer höherem Pathos erheben, nimmt er von dem kriegerischen Leben, von dem, was für ihn die Menschheit und menschliche Kultur bedeutet, Abschied. Und nun trifft den schluchzenden, in seinem Stuhl zusammengebrochenen Helden wieder die Stimme des Versuchers, der schon gewonnenes Spiel zu haben glaubt. Ihn faßt er bei dem ersten Laut zuerst bloß mit den Augen auf, wie der Stier seine Beute (ὑπόδρα ἰδών heißt's bei Homer), von unten nach oben schielend. Dann stellt er sich duckend auf die Füße, wie der Tiger zum Sprunge. Und nun, in großen Sätzen, hat er ihn an der Brust, wirft ihn auf den Boden und steht mit weißen Augen und mit bebenden Fäusten über ihm, der nun sein Opfer zu werden fürchtet und sich nicht mehr zu regen wagt, bis Rossi-Othello sich schluchzend umkehrt und wieder zusammenbricht. Wem das Italienische nicht ganz geläufig ist, der wird in den elementaren Lauten, die, bald

dumpf rollend wie der Donner, bald kreischend wie das Geschrei der Wilden, diese Vorgänge mit der Geschwindigkeit eines Bergstromes begleiten, nur rohe und unartikulierte Naturlaute zu hören glauben, während doch im wildesten Wirbelwind der Leidenschaft die klare Gliederung der Rede aufrecht erhalten bleibt.

Auch die deutschen und die englischen Darsteller des Othello haben ja in der Entwicklung der entstehenden Eifersucht zum Teil Vortreffliches geleistet, aber wenn nun die Leidenschaft im Gang ist, dann bleiben sie stehen, oder sie sinken zurück. Man hat das Gefühl, daß hier viel geschürt wird und doch kein rechter Brand entsteht; es wird viel eingefädelt, und es kommt wenig dabei heraus. Rossi dagegen wächst mit der Leidenschaft. Wenn er, wieder ganz Wilder und Heide, zu dem Schwur hinkniet, durch den er sich jeden Rückweg versperrt, dann hebt er nicht die Schwurfinger, sondern beide Arme streckt er über dem eingesenkten Genick in die Höhe. Wie aber durch die blinde Leidenschaft aus dem offenen, ehrlichen, arglos vertrauenden Helden ein im Finstern schleichender, lichtscheuer Mörder wird, das erleben wir vor unseren Augen von Schritt zu Schritt. Kein stärkerer Gegensatz als zwischen dem Othello der ersten und dem der letzten Akte ist denkbar, und doch geht alles natürlich und ohne Sprung zu. Noch im letzten Akt hat Rossi große Augenblicke. Die brutale Zuversicht auf sein Recht, mit der er die Enthüllung Emiliens und ihre Schmähungen zurückweist, die ängstliche Beflissenheit mit der er, schon stutzig geworden, den tapfern Jago seiner Frau als Zeugen vorschiebt, jedes seiner Worte mit triumphierender Zustimmung begleitend — bis dann diese einzige Stütze bricht und der Verräter seine Aussage zurücknimmt, von Othello, der an seinem Munde hängt, immer wieder mit einem starren, erstaunten, hervorgestossenen Eh! unterbrochen. Und als sein ganzes Meinen und Tun wie ein Kartenhaus zusammenstürzt, da macht er sich in einem

sekundenlangen, kreischenden Aufschrei Luft, daß sich das Fleisch an den Backen schwingt! Wehrlos und widerstandslos bricht er nun zusammen. Schluchzend beginnt er, nachdem er innerlich schon seinen letzten Entschluß gefaßt hat, seine Rechtfertigungsrede vor den Abgesandten des Senats, und erst bei den Worten; »Und fügt hinzu, daß in Aleppo einst« — richtet er sich, mit einem festen Schlag der Faust auf den Tisch, wiederum zur Mannheit auf und tut an sich, wie er einst an dem Türken getan, der die Ehre Venedigs besudelt hat. Die physiologische Darstellung des Selbstmordes, das Zucken mit dem linken Fuß unmittelbar vor dem Tode, hat mir den Eindruck dieser letzten Szene eher gestört als erhöht.

Auf der gleichen Höhe stand Rossi auch als Lear, den er aber, technischer Schwierigkeiten halber, auf seinen Gastspielen viel seltener spielte, und den ich nicht mehr mit allen Einzelheiten in der Erinnerung habe. Auch hier betonte er vor allem die ungestüme Heftigkeit des wilden, barbarischen Königs; auch hier lockte ihn die psychologische Entwicklung des Wahnsinns, dessen verschiedene Phasen er realistisch, der Natur ebenso getreu als dem Dichter, bis in die kleinsten Züge durchführte. Es war ein erschütterndes Bild, wenn er mit der Zunge lallend in kindischer Hilflosigkeit mitten auf der vom Sturme umtobten Heide stand.

Zu Othello und Lear kam als Dritter im ungleichen Bunde Dumas' Kean, den Rossi fast in das Gebiet der Poesie zu schmuggeln verstand. Über die Salonszenen kam er als Weltmann, der in den vornehmsten Kreisen seiner Heimat zu Hause war, leicht hinweg. Mit hinreißendem Humor aber spielte er das zügellose Genie und den Bummler. Von der Laune, im guten und im schlechten Sinn des Wortes, lebte die ganze Figur. Rossis lachendes Gemüt und sein elementares Naturell kamen hier auf gleiche Weise zur Geltung. Was für eine drastisch komische Wirkung hat es nicht stets geübt, wenn er, die Perrücke von sich



ERNESTO ROSSI ALS KEAN

(FAMILIEN-FIDEIKOMMISS-BIBLIOTHEK)

werfend und von Schneider und Friseur verfolgt, in seinem Ankleidezimmer umherlief und im wildesten Ton des Othello ausrief: »Ich werde nicht spielen« *(non reciterò)*! mit welchem köstlichen Lachen nahm er nicht die Erzählung des Clowns Pistol entgegen! wie wurden alte Jugenderinnerungen erst in seinem Gesicht, dann in seinen Armen lebendig, wie wurde er mit dem Gaukler selber wieder ganz zum Gaukler! Unbeschreiblichen Jubel erregte, selbst bei kritischen Köpfen, die Szene in der Schenke. Von des Dichters Gnaden ist sie gewiß kein Meisterstück: der Komödiant, der im Begriff steht, eine hochgestellte Frau zu verführen, hat dem hohen Herrn, der ein junges Mädchen entführen will, just nicht viel vorzuwerfen. Rossi legte den Schwerpunkt auf die andere Seite: auf den Peer, der dem Komödianten und Gaukler *(saltimbanco)* das Duell verweigert. Und während er dem Lord den Unterschied zwischen dem einen und dem anderen in einer meisterhaft gegliederten, von gleichgültiger Gelassenheit zu souveränem Humor und von da allmählich bis zum höchsten Pathos aufsteigenden Rede (wiederum mit den kleinen Augen und den spöttischen Lippen) klar machte, gab er sich ganz als den *(saltimbanco)*, als welchen ihn der große Herr für so tief unter sich hielt: die ganze lange Rede hindurch rotierte er, im Matrosenkostüm auf dem Sessel reitend, auf dem einen Fuß des Stuhles unausgesetzt im Kreise herum, ohne je durch Atemnot den Faden der Rede oder durch die Rede das Gleichgewicht auf seinem schwanken Sitz zu verlieren. Es war nicht bloß ein oratorisches, sondern auch ein gymnastisches Kunststück, das er hier fertig brachte, und das zugleich von der ungewöhnlichen physischen Kraft Zeugnis gab, die ihm bis in die letzte Zeit eigen war. Wenn er dann nach dem Schluß der Rede es sich oben auf den Tisch bequem machte, sich behaglich eine Zigarre anzündete, die abgezwickte Spitze dem Lord vor die Füße warf und ihm mit einer gnädigen Handbewegung und gutmütigem Lachen die Entlassung gab,

da blieb keine Hand im Hause unbewegt, und sehr gesittete Menschen applaudierten mit den Füßen.

Als Macbeth stand Rossi hinter Salvini zurück. Wie Rossi der geborene Othello, so war Salvini mit der hohen Denkerstirn und den Löwenschritten der echte Macbeth, dessen reflektierende Züge bei Rossi nicht genug zur Geltung kamen. Er spielte auch ihn als naturkräftigen Helden, der aus dem Weg räumt, was seiner Leidenschaft, seinem Ehrgeiz im Weg steht. Er hätte gewiß auch mehrere Duncans beiseite geschafft, und man begriff nur nicht, warum er sich um den einen so schwere Gewissenssorgen machte. Natürlichen Adel, Genialität und Naturkraft stellte Rossi; den geistigen Adel, ohne den Macbeth undenkbar ist, Salvini unübertrefflich dar. Am sinnfälligsten konnte man die beiden in der Szene zwischen Othello und Jago unterscheiden. Auch Salvini warf hier den Versucher zu Boden, aber im Begriff, den Fuß auf ihn zu setzen, kam er plötzlich zur Besinnung, reichte ihm mit vor Scham abgewandtem Gesicht die Hand, half ihm wieder auf die Beine, stampfte mit dem Fuß auf den Boden auf und warf sich schluchzend in einen Stuhl. Das alles war sehr, vielleicht sogar zu gewandt und sicher ausgeführt; es erinnerte mich immer ein klein wenig an den Tanzmeister, und ich blieb kühl. Ich sagte mir unwillkürlich: ein Othello, der sich gegenüber Jago besinnt, der wird wohl auch seiner Frau gegenüber nicht immer blind bleiben und endlich doch noch zur Besinnung kommen. Während Rossi gemäß den Schwurworten, die der Dichter dem Othello in den Mund legt, wie das gemütlos blinde Element vorwärts stürmte und keinen Stillstand oder Rückblick kannte!

Auch der Hamlet lag darum Salvini näher als Rossi. Er war die Lieblingsrolle beider, aber keiner von ihnen ist dem nordischen Prinzen in dem höchsten Sinne gerecht geworden. Wenigstens nach dem Urteil derer, die an Goethes Auffassung heute noch festhalten, wenn sie sie auch vielleicht anders formulieren, und die in den Mono-

logen Hamlets den Schlüssel zum Verständnis seines Charakters suchen. Wer in Hamlet mit Gelber oder mit Conrad einen heißblütigen und tatkräftigen Helden sieht, der konnte bei den Italienern vielleicht besser seine Rechnung finden. Rossis Hamlet war reich an schönen Einzelheiten: die Begegnung mit dem Geist, die Szene mit der Ophelia, die Schauspielszene, die er, wie nach ihm der Franzose Mounet-Sully, mit dem Fächer Ophelias spielte, namentlich aber die sittliche Entrüstung in der Szene mit der Mutter, wo er das Medaillonbild des Vaters am eigenen Herzen fand und neben das Miniaturbild des Königs hielt, das er der Mutter aus dem Busen riß und mit den Füßen zerstampfte — das waren lauter ergreifende Wirkungen. Man fragte sich aber vergebens, warum er dem König nicht schon im zweiten Akt den Garaus machte. Der Italiener ist niemals sentimental, außer in der Liebe, ein Hamlet ohne sentimentale Grundlage ist keiner. In ihm hat Shakespeare die Sentimentalität objektiv behandelt, wie Goethe im Werther.

Dem Romeo war Rossi durch die Jahre und durch die Leibesfülle schon entrückt, als ich ihn kennen lernte. Man sah dem Wagnis mit einem gewissen Bangen entgegen, und ganz konnte es nicht glücken. Dennoch war Rossi der beste Romeo, den ich je gesehen habe; Kainz habe ich leider in dieser Rolle nicht kennen gelernt. Es gelingt den ehrlichen deutschen Liebhabern, auch den wenigen guten, gar so schlecht, die Liebe zu Rosalinde von der zu Julia zu unterscheiden, und doch beruht auf diesem Gegensatz die ganze Rolle. Das verstand Rossi meisterhaft. Wie Honig flossen ihm in den ersten Szenen die süßen Liebesworte von den wieder wie zu leisem Spott verzogenen Lippen. Die Liebe zu Julia dagegen kam tief aus dem Innern, und die Balkonszene, ein wahres Girren der Sehnsucht und des Verlangens, voll von schwellender Sinnlichkeit, war ein Schmaus zugleich für das Ohr und für das Auge.

Auch für das Auge, denn das schwere und leicht linkische Spiel von unten nach oben gab Rossi zu einem rastlosen Wechsel der natürlichsten und einfachsten, dabei aber auch der graziösesten Stellungen Gelegenheit, wie denn seine körperliche Gewandtheit und Eleganz auch in der Fechtszene des Hamlet schön zu Gesicht kam.

Es war ein Lieblingswunsch seiner Wiener Freunde, Rossi auch einmal, außerhalb des Gartens der Shakespeareschen Dichtung, in einer deutschen Rolle zu sehen. Was hätten die beiden, Salvini und Rossi, als Faust und Mephistopheles leisten können, wenn sie es sich hätten abgewinnen können, ihre Kräfte zu vereinigen! Es war ja auch nicht Rivalität im kleinlichen Sinn, was sie trennte, und an gegenseitiger Hochschätzung hat es ihnen nicht gefehlt. Es war das Bewußtsein, daß die Kraft des einen neben dem anderen nicht den gehörigen Spielraum fand; denn in den Hauptrollen war ihr Repertoire das gleiche. Dem Wunsche des Publikums und der Presse nach einer deutschen Rolle zu entsprechen, war Rossi sofort bereit. Zu jeder kühnen Unternehmung geneigt, wollte er sogar die deutsche Sprache erlernen und deutsch spielen; aber sein Deutsch war unmöglich ernst zu nehmen, er hätte es auch dem zahmsten Publikum, das auf seine Sprache hielt, nicht bieten dürfen. Anstatt des Mephisto, den er ins Auge gefaßt hatte, aber mit Rücksicht auf den Zustand seiner Truppe mit Recht wieder fallen ließ, gab er uns in italienischer Sprache den Beaumarchais — einen vortrefflichen Beaumarchais, wie ich ihn seit Josef Wagners Tode auf der deutschen Bühne nicht mehr gesehen habe. Es war das Äußerste, was Rossi, der Mann der elementaren Leidenschaft, durch Selbstbeherrschung sich abzwingen konnte. Noch seh' ich ihn in höchster Erregung ins Zimmer stürzen, gerade auf die kranke Schwester los, die er aus einem Arm in den anderen wirft, in deren Leidensmiene und blasse Wangen er sich mit großen, stieren Augen einbohrt. Dann aber, als er mit seinen eigenen Augen gesehen hat,

wie es steht, beißt er die Lippen zusammen, würgt seinen Schmerz hinunter, fordert mit eisiger Ruhe von seinen Verwandten die unparteiische Erzählung der Geschichte und setzt sich, während der Vorhang fällt, als Erster an den Tisch. Wie er dann im zweiten Akt ganz als kalter Weltmann seinen geriebenen Gegner an langsamem Feuer röstet und seinem Ingrimm nur selten auf einen Augenblick Luft macht (»Was Sie getan haben, das können Sie ja wohl auch schreiben«), das war über alle Beschreibung schön. Um so gewaltiger aber kam dann der kannibalische Wutausbruch über den rückfälligen Verräter zur Geltung, der sonst so schlecht zu dem Stil des Stückes stimmt und den uns die deutschen Beaumarchais so gern schuldig bleiben ...

An demselben Abend lernten wir den Tragöden in einem älteren französischen Einakter (»Ein Herr und eine Dame«) als Konversationsschauspieler und Lustspielliebhaber kennen. Er war hier so bedeutend wie früher in der Tragödie, ein rechter Ausbund von Liebenswürdigkeit und von Übermut. Zwei Reisende, ein Herr und eine Dame, sind durch einen Eisenbahnunfall genötigt, in demselben Zimmer zu übernachten; sie verlieben sich natürlich. Mit unglaublicher Delikatesse wußte Rossi die mitunter recht bedenkliche Situation zu behandeln, so daß das Publikum ebenso wie seine Partnerin im Stück bald auf alle Konsequenzen einging. Höchst gewandt und graziös teilte er im Fluge die ganze Bühne durch einen Kreidestrich vom Souffleur bis in den Hintergrund in zwei Räume, und spielte nun immer über den Strich hinüber, bis er ihn zuletzt, nachdem er seine Partnerin gewonnen, mit beiden Füßen übersprang. Wir haben ihn im modernen Lustspiel leider nur wenig gesehen; er besaß außer der tragischen Leidenschaft auch noch die volle vis comica, von der schon sein Kean Zeugnis gab; Hauptmanns College Crampton hätte in ihm gewiß den genialsten Darsteller gefunden. Überhaupt aber können wir den Umfang seiner

Begabung nicht leicht abschätzen, da wir ihn nicht einmal als Richard III. und als Shylock gesehen haben; er war nicht bloß Heldenspieler, sondern auch Intrigant. Die verfratzte Figur von Delavignes Ludwig XI. kommt als bloßes Virtuosenstück hier für uns nicht in Betracht.

Rossis Auftreten in Deutschland hat außer der persönlichen auch noch eine allgemeine kunst- und theatergeschichtliche Bedeutung. Früher, als in der Literatur die Schlagwörter Realismus und Naturalismus Mode geworden sind, hat man sie gelegentlich seiner Gastspiele für die Schauspielkunst fordern hören: sein Erscheinen in Deutschland hat den Realismus auf unserem Theater, wo nicht hervorgerufen, so doch gestärkt. Daß die bedeutendsten unserer heimischen Schauspieler von ihm und dem später nachfolgenden Salvini einen entscheidenden Anstoß nach dieser Richtung, nach der Seite der Natur und Wahrheit, empfangen haben, ist von den besten unter ihnen, wie von Sonnenthal und von Mitterwurzer, ausdrücklich eingestanden worden. Das alte Burgtheater haben Rossi und Salvini, leider nur auf kurze Zeit, verjüngt. Ich könnte aber doch auch von einem zwar niemals bedeutenden, aber doch tüchtigen Liebhaber und jugendlichen Helden reden, der mit seinem Versuch, die Schönrednerei in seinen alten Tagen mit der realistischen Kunst des Charakterisierens zu vertauschen, kläglich gescheitert und kaum mehr ernst zu nehmen ist. Rossis Erbe ist nicht für jedermann. Man muß selber schon etwas sein, um von ihm zu lernen und ihn aus dem Italienischen in das Deutsche zu übersetzen. Denn das bloße Kopieren ist schon durch den Unterschied der Sprachen ausgeschlossen. Aber auf ein anderes hinzuweisen, scheint mir nach Rossis Tod, ehe sein Bild in der Geschichte feste Züge annimmt, endlich an der Zeit. Es ist gewiß wahr, daß uns Rossis Einfluß von dem falschen Pathos und dem leeren Singsang gewisser Jambentragöden wohl für immer befreit hat. Aber es ist ein großer Irrtum, wenn man sich auf sein Beispiel

beruft, um aus dem einen Extrem in das andere zu fallen. Wer Rossi bloß als Realisten oder gar als Naturalisten betrachtet, ihn der stilisierten Kunst und dem Pathos feindlich entgegenstellt, der hat eben nur für eine Seite seiner künstlerischen Individualität Augen gehabt; die Hauptsache, das Ganze, ist ihm entgangen.

Der Gegensatz zwischen dem Realismus (nicht Naturalismus) und der stilisierten Kunst hat gewiß seine logische Berechtigung, er besteht aber, wie jede logische Unterscheidung, bloß in unserem Denken zu Recht. Realismus und Stil schließen sich nirgends, also auch nicht auf dem Gebiete der Schauspielkunst, aus. Man hat aber in der jüngsten Zeit die Begriffe und die Erscheinungen vielfach verwirrt und durcheinander geworfen. Es gibt Schauspieler, deren Gestalten in Wahrheit ohne jeden realen Zug sind, die es aber unter der Flagge des Realismus zu etwas gebracht haben, bloß weil sie immer gleich nüchtern ihre eigene trockene Individualität, daher aber auch zu den beliebten Schlagwörtern falsches Pathos und fade Sentimentalität keinen Anlaß geben. Ihre ganze Kunst besteht also in einem negativen Moment: sie bietet nichts Falsches, womit aber doch eigentlich niemandem gedient sein kann. Man erkennt solche Schauspieler namentlich als Liebhaber und Helden unfehlbar an dem gesunden und kräftigen Korporalston, in dem sie auch den Hamlet oder den Leander spielen. Umgekehrt aber schließt der Stil den Realismus nicht aus. Der stilisierende Schauspieler, der etwas bedeutet, kann und muß vielmehr eine weit reichere Phantasie besitzen, als der bloße Naturalist: denn während für diesen jeder Zug gleich viel wert ist, wenn er nur nicht unwahr ist, kann der stilisierende unter den vielen Nuancen nur diejenige brauchen, die zu dem Stil stimmt. Eine Tragödin wie die Wolter besitzt einen Reichtum an Tönen und Bewegungen, von dem ein paar Dutzend unserer moderner Naturalisten zehren könnten, deren ganze Wahrheit darin besteht, daß sie immer gleich leer und un-

bedeutend sind, und die nur deshalb niemals stören, weil sie aus angeblicher Bescheidenheit niemals wirken. Und genau so steht es mit dem Pathos, ein Wort, das unsere Modernen ebenso wie das Wort sentimental nur noch im verächtlichen Sinn gebrauchen. Ich weiß nicht, ob wir damit der Wahrheit näher gerückt sind, und ob unsere vorderhand immer noch recht nervöse Zeit wirklich schon so gesund ist, als wir uns einbilden; zu der blonden Bestie Nietzsches haben wir, Gott sei Dank, noch mindestens ebenso weit zurück, als wir von ihr aus vorwärts gekommen sind.

So hat man auch das Kind mit dem Bade ausgeschüttet, als man mit dem falschen Pathos in Bausch und Bogen zugleich auch das echte tragische Pathos verhöhnte und verspottete, ohne das kein Tragödendichter und auch kein Tragödenspieler zu denken ist. Wie alles in der Kunst, nicht zum wenigsten die Wahrheit, so ist natürlich auch das Pathos dem Mißbrauch und der Fälschung ausgesetzt. Weg mit dem hohlen Pathos, das nicht der Ausfluß innerer Leidenschaft ist, sondern aus dem Halse kommt! Weg mit dem leeren Pathos, mit dem unsere schlechten Heldenspieler ihre Rollen vom Anfang bis zum Ende gleichmäßig hergesagt haben! Daß aber das echte Pathos an sich eine tragische Gewalt ist, wo es aus dem Charakter und aus der Situation frei hervorströmt, das hätte man gerade von Rossi lernen können, der nicht bloß Realist und entschieden kein Naturalist gewesen ist, sondern auch einen großen Stil und das gewaltigste Pathos besaß, das je von der Bühne herab gehört worden ist.

Wenn Rossi als Hamlet die Regeln für die Schauspieler vortrug, im Tone der leichtesten und gewandtesten Konversation, flink von der Zunge weg, als weltmännischer Mäzen und gar nicht lehrhaft, und wenn er dann im Vorübergehen das falsche Pathos der gespreizten Heldenspieler mit vollem Munde parodierte, dann hat es immer einen demonstrativen Beifall abgesetzt, dessen Spitze man wohl

auf unsere heimischen Kunstgrößen beziehen wollte. Ich hätte oft gewünscht, daß es mir erlaubt gewesen wäre, den Künstler an dieser Stelle zu unterbrechen und ihn zu bitten, uns nun gleich darauf den Schwur des Othello, Hamlets Rede an die Mutter, den Fluch des Lear oder gar, zum sinnfälligsten Belege, die Rede vom rauhen Pyrrhus zu geben. Mancher würde gewiß mit Verwunderung gesehen haben, wie sehr Rossi selber gegen die Regeln Hamlets verstoßen hätte, wenn man diese Regeln nämlich nicht im Sinne Shakespeares, sondern in dem unserer Modernen auslegt. Ja, der Dichter selber könnte vor diesen nicht bestehen. Denn hat man noch nie beobachtet, wie verschieden er z. B. den ersten und den zweiten Fluch im König Lear behandelt hat? Der Fluch auf Cordelia ist durchaus rhetorisch, konventionell, mythologisch, bloße Voraussetzung für das folgende Stück und für den Hauptcharakter; er wirkt gar nicht, er wird von keinem Schauspieler zur Geltung gebracht. Der Fluch auf Goneril aber wächst vor unseren Augen aus dem Innern des tief beleidigten Alten heraus; er wird von der Situation getragen, er greift erschütternd an unser Herz; er ist die stärkste pathetische Wirkung, welche die moderne Bühne kennt. Rossi hat also die Naturalisten getäuscht; sie haben es gar nicht bemerkt, wie weit er sie über ihre eigenen Anforderungen hinaus geführt hat. Er beherrschte in Wahrheit die Sprache von der leichtesten Konversation durch alle Tonarten und Grade bis hinauf zum gewaltigsten und erschütterndsten Pathos, aus dem seine stärksten Wirkungen flossen. Wenig bekümmert um die Wahrheit in dem kleinlichen Sinne pflegte er große Reden von Haus aus so breit anzulegen und so energisch zu packen, daß ein deutscher Schauspieler in seiner Sprache ihm hier gar nicht nachfolgen konnte. Auch die Regeln an die Schauspieler waren gar nicht so naturwüchsig und burschikos hingeworfen, wie bei unseren deutschen Schauspielern, wenn sie sich in den Kopf gesetzt haben, einmal recht natürlich zu

sein. Die schöne Kunst des Periodenbaues und der oratorischen Gliederung, das feine Gefühl für den Rhythmus in Vers und in Prosa, das ihn, zwar seltener als Salvini, aber doch oft genug bis nahe an die Grenze des Gesanges führte, hat ihn auch hier nicht verlassen. Wie seine Landsleute liebte er die raschen und unvermittelten Übergänge, und die große Rede im Othello, zum Beispiel, brach er unmittelbar nach der höchsten rhetorischen Erhebung mit den parlando hingeworfenen Worten: »Hier kommt das Fräulein, laßt sie das bezeugen« jäh und unmittelbar ab; eine Form drastischer Wirkung, die deutschen Schauspielern nicht erreichbar und auch nicht zu empfehlen wäre. Bei den größeren Unterschieden, die das Italienische im Tempo der Rede gestattet, lagen ihm solche Effekte näher als uns.

Es wäre aber lebhaft zu wünschen, daß unsere Schauspieler von Rossi nicht bloß den Realismus, sondern auch den großen Stil und das gewaltige Pathos der Tragödie erlernt hätten — freilich, wenn sich so etwas lernen läßt. Er war nicht bloß Verist, sondern einer der größten Tragöden, deren Namen die Theatergeschichte nennt.

Rossi ist 1873 zweimal (Theater an der Wien), zu Ende der siebziger Jahre (Ringtheater) zum drittenmal und 1891 (Carltheater) zum viertenmal in Wien gewesen. Ein junger Wiener Dichter, der neben mir saß, flüsterte mir, als Rossi am ersten Abend seines letzten Gastspiels den Othello gab, nach der ersten Szene leise zu: »Er hat nicht nachgelassen.« Ach, er hatte doch recht nachgelassen! Er war immer noch ein großer Schauspieler, aber nur ein blasser Abdruck des reifen Rossi. Im Mund oder im Halse war etwas nicht ganz in Ordnung; die Stimme hatte einen zischenden und scheppernden Beiklang. Den stärksten Effekten ging er weislich aus dem Wege und gab gewissermaßen nur eine, immer noch reiche, Skizze seiner Rollen. Der großartige Aufschrei im letzten Akt des Othello fehlte, und das Gauklerstückchen des lustigen Rotierens auf dem

Stuhlbein im Kean mochte er seinen Kräften nicht mehr zumuten. Er schonte sich. Gewonnen hatte eigentlich nur sein Hamlet, den er jetzt erst blond und mit nordischem Bart spielte: je mehr ihm die frühere Kraft und das Ungestüm fehlten, um so näher kam er unbewußt und unwillkürlich unserer deutschen Vorstellung von Hamlet. Als Kean haben wir ihm dann nachgejubelt und nachgewinkt für immer —

ZUR GESCHICHTE DER SCHAUSPIELKUNST.

[1911.]

Ignoramus! — Ignorabimus?

Im Jahre 1801 wurde in Weimar die »Maria Stuart« mit der Berliner Schauspielerin Friederike Unzelmann gegeben. Schiller fand ihre Deklamation schön und sinnvoll, aber er hätte ihr doch noch etwas mehr Schwung und einen mehr tragischen Stil gewünscht. »Das Vorurteil des beliebten Natürlichen beherrscht sie noch zu sehr; ihr Vortrag nähert sich dem Konversationston und alles wird zu wirklich in ihrem Munde.« Schiller erkannte darin mit Recht die Schule Ifflands, der umgekehrt wieder ein paar Jahre später (1804) die zu breite Deklamation der Weimarer Schauspieler, besonders Graffs, tadelt, bei denen aller Konversationston verschwunden sei. Ganz in Übereinstimmung damit schreibt der Dichter Stoll an Schiller, daß auf der Berliner Bühne zu viel konversiert werde, und zwar nicht selten so täuschend, daß dem Zuschauer die lange Weile in den Zirkeln der wirklichen Konversation nicht ärger zusetzen könne.

Soweit ist alles ganz in Ordnung und ohne Kommentar verständlich. Nun kommt aber der Weimarer Schauspieler und Wöchner (d. h. Regisseur) Becker nach Berlin und sieht die Unzelmann in demselben Jahre wie Schiller; sein Urteil lautet: »Sie manieriert und spielt manches schön, auf Kosten des Charakters.« Dieses Urteil, obwohl von

einem Weimaraner abgegeben, steht in einem offenbaren Widerspruch mit dem von Schiller und von Stoll.

Noch merkwürdiger ist es, wenn wir den älteren Genast hören, der die klassische Zeit der Weimarischen Bühne miterlebt und gleichzeitig mit Goethe von dem Theater Abschied genommen hat. Er, der die Schröderische Bühne kennen gelernt hatte, ehe er nach Weimar kam, unterschied die beiden Stilrichtungen mit den Worten: Goethe habe nach dem Idealen, Schröder nach dem Realen getrachtet. Diesen Unterschied fand sein Sohn, der, unter Weimarischen Eindrücken aufgewachsen, nach Hamburg kam, im Jahre 1833 noch so vollkommen bestätigt, daß er den Satz aufstellt: kein Schauspieler von Hamburg hätte in Weimar in einer Tragödie auftreten können, und ebenso umgekehrt. Und nun verallgemeinert er seine Beobachtung dahin: »Wien und Hamburg möchten wohl im Anfang dieses Jahrhunderts in dieser Hinsicht geistesverwandt gewesen sein, wie Weimar und Berlin.« Hier erscheinen also Hamburg und Weimar als die Gegensätze; und Berlin steht nicht Weimar gegenüber, wie bei Stoll und bei Schiller, sondern es steht neben Weimar, gegenüber Hamburg und Wien, trotzdem es sich ganz um dieselbe Seite der Schauspielkunst handelt, denn Genast vermißt in Hamburg eben »den poetischen Schwung der Redekunst«.

Der Widerspruch ist bei Becker schwerer zu erklären, als bei dem jungen Genast. Denn Becker urteilt gleichzeitig und doch im Gegensatz zu Schiller, er war von Haus aus ein Adeliger und spielte auch Rollen, die den Schwung des Wortes nicht bloß vertrugen, sondern nach Weimarer Begriffen auch erforderten, im Wallenstein z. B. den zweiten Jäger, Questenberg und den schwedischen Hauptmann. Der junge Genast dagegen war für Weimar ungefähr das, was Baumeister für das Burgtheater ist; als Weimaraner freilich verlangt auch er einen höheren Schwung der Sprache, aber als Vertreter eines derberen, realistischeren Rollenfaches war er doch kein Freund des allzu kräftigen

Pathos, »wie es bei einigen Mitgliedern der Goethischen Schule zuweilen vorgekommen sein mag«. Es spielt hier aber auch die zeitliche Distanz eine Rolle: Genast redet nach Goethes Tod und nach den Erfahrungen, die er seitdem in Berlin gemacht hatte. Denn inzwischen hatten sich, seinen Eindrücken zufolge, die ehemaligen Antipoden Weimar und Berlin nicht nur genähert, sondern sogar gekreuzt. Iffland, der fünf Jahre vor Goethes Rücktritt vom Theater zum letztenmal in Weimar gastierte, fühlte selbst am besten, daß er weder in der Rhetorik noch in der Plastik mehr in den Rahmen der Weimarer Tragödie passe; er sprach das auch nicht bloß im Freundeskreise, sondern auch Goethe gegenüber ganz unumwunden aus. Dreißig Jahre später aber wollte der jüngere Genast, als er in Berlin (1845) gastierte, bei einigen Künstlern ein Pathos beobachten, das weit über das Goethische hinausging und geradezu in Bombast ausartete. Wien dagegen fand er zwei Jahre später noch immer auf der Schröderschen Linie, und er entschloß sich, den Tell hier noch einfacher und schlichter zu spielen als sonst, ohne aber den Schüler Goethes zu verleugnen. In La Roche (Attinghausen) und in der Rettich (Hedwig) glaubte er Gleichgesinnten zu begegnen, die bei aller Naturwahrheit doch Schillersche Verse zu sprechen wußten und die Natur mit dem Ideal zu verbinden suchten, wie es auch sein Bestreben war. Also hatte sich hier in Wien die Schrödersche Richtung der Goethischen genähert.

So etwa kann man sich, mit kritischem Auge besehen, die widersprechenden Urteile zurechtlegen. Über die Sache selbst aber weiß man doch zuletzt gar nichts. Denn alles läuft am Ende auf feinere Gradunterschiede hinaus, die man sich nicht einfach auf gut Glück ausmalen kann und in denen gerade das eigentliche Wesen der Sache liegt. Soviel ist klar: wenn wir von dem Hamburger Schröder, den Berlinern Iffland und Unzelmann, den Weimaranern Graff, Becker und Genast und von den Wienern La Roche

und Rettich auch nur eine einzige Rede von hundert Versen hören könnten, wüßten wir eigentlich erst, was an der ganzen Sache Wahres ist.

Große Stilrichtungen unterscheiden ist am Ende auch in den anderen Künsten immer eine Sache der verallgemeinernden Reflexion, die widerspenstige Einzelheiten ausscheiden und Widersprüche ausgleichen muß. Aber nicht besser steht es in der Geschichte der Schauspielkunst mit den Berichten und Urteilen über die einzelnen Persönlichkeiten und ihre Leistungen, auch sie strotzen von so zahlreichen Widersprüchen, daß man sich von vielen entweder gar kein Bild oder wenigstens nur ein sehr ungenaues und unsicheres machen kann.

Als Beispiel wähle ich zunächst den berühmten Mephistopheles von La Roche, der uns ja auch um des Faustdichters willen von Bedeutung ist. Denn La Roche hat bekanntlich zeitlebens und gegen das Ende seines Lebens hin immer sicherer und bestimmter behauptet, daß Goethe die Rolle mit ihm einstudiert habe; und bis zu dem heutigen Tage hat sich kein ernster Zweifel an seinen, von dem Fausterklärer Schröer mitgeteilten Bericht herangewagt, seine Bestimmtheit hat selbst einen so vorsichtigen Forscher wie Gräf entwaffnet. Aber Papa La Roche besaß wie der alte Wieland, mit dem er auch sonst manche Ähnlichkeit hatte, eine sehr lebhafte Phantasie, die selbst den Träumen Wirklichkeit gab, und er verstand sich ebenso gut auf das Schauspielerlatein, wie sein jüngerer Kollege Gabillon auf das Jägerlatein. Es wird doch gut sein, wenn wir ihm näher auf die Finger sehen.

La Roche erzählt uns also, wie er zunächst als Mitglied einer Deputation, deren Sprecher der Kanzler Müller war, bei Goethe erschienen sei, um ihm anzukündigen, daß »man beschlossen habe«, den Faust aufzuführen, und wie sich der Alte dem Donnerer gleich auf die Ansprache: »man hat beschlossen« gestürzt habe. Dieser Ausbruch ist so echt Goethisch, daß er wohl bei irgend einer Gelegen-

heit sich ereignet haben und in Weimar bekannt geworden sein muß. Von einer Deputation aber, der auch La Roche angehört hätte, wissen Goethes Tagebücher nichts, die doch gerade in jener Zeit so reichhaltig und ausführlich sind; mag Goethe die beabsichtigte Faustaufführung auch noch so gleichgültig betrachtet haben, so hat er doch Freunden davon Nachricht gegeben, und schon das Erscheinen einer feierlichen Deputation, der auch Männer angehörten, die sonst nicht in Goethes Hause verkehrten, ist ein Vorgang, den der Alte nach seiner Sitte und Gewohnheit jedenfalls im Tagebuch hätte vermerken lassen. Ganz ausgeschlossen aber ist es, daß er, ohne Eintrag im Tagebuch, einer größeren Gesellschaft den ganzen ersten Teil des Faust vorgelesen hätte, der für den Achtzigjährigen keine geringe Kraftprobe gewesen wäre. Besonders, wenn er ihn so ausdrucksvoll gelesen hätte, wie La Roche erzählt, nachdem er den Faust im tiefsten Baß begonnen, nach der Verjüngung in der Hexenküche aber mitten in der Szene »im klangvollsten Jünglingstenor« fortgesetzt hätte; ein Kunststück, das auch für eine jugendliche Stimme keine Kleinigkeit wäre und keinen Goethischen Geschmack verrät. Dann aber soll der Alte, während er sich mit den anderen Darstellern gar nicht befaßte, die Rolle des Mephisto mit La Roche so sorgfältig einstudiert haben, daß dieser sich rühmen konnte: jede Gebärde, jeder Schritt, jede Grimasse, jedes Wort sei von Goethe und an der ganzen Rolle nicht so viel sein Eigentum, als Platz hat unter dem Nagel. Aber auch diese wirksame Pointe wird sich wohl kaum behaupten lassen, wenn man die Zeitgenossen und den jungen La Roche selber hört. Denn Genast, der selber mitwirkte, sagt ausdrücklich, daß La Roche sich die Intentionen Goethes von Riemer habe berichten lassen, den der Alte überhaupt bei dieser Aufführung unbekümmert schalten und walten ließ; und Holtei, der damals auch bei Goethe aus- und einging, redet zwar davon, daß La Roche eine »Weisung einerhalten« habe, er meint aber keine Weisung

von Seiten des Dichters, sondern wie er ausdrücklich hinzufügt, »die Weisung, die in dem Gedichte selbst vorliegt«. Auch noch eine andere Stelle bei Genast fällt ins Gewicht, nämlich sein Bericht über die Leichenwache nach Goethes Tode, die auch von den Theatermitgliedern übernommen wurde; und hier unterscheidet Genast sehr genau die älteren, Oels, Graff, Lortzing, Durand und Genast, »als seine Schüler« von La Roche, Seidel, Franke und Winterberger, die ihm ferner standen; den Kollegen, mit dem Goethe den Mephisto so mühevoll und peinlich einstudiert hatte, hätte er schwerlich nicht als seinen Schüler gelten lassen dürfen. Lassen wir aber endlich den jungen La Roche gegen den alten selber Zeugenschaft ablegen. Einen Tag nach der ersten Aufführung des Faust schreibt er an den Schriftsteller Herloßsohn: »Gestern fand die Vorstellung des Faust bei besetztem Hause statt. Durand, vermöge seiner richtigen Auffassung und Tiefe, war ein vortrefflicher Faust. Den Triumph aber feierte Mlle. Lortzing. Schwerlich wird irgend eine Bühne ein besseres Gretchen aufzuweisen haben. Ihre Jugend, Jungfräulichkeit kommen ihr sehr zu statten. Man konnte an sie glauben und in der letzten Szene war sie ausgezeichnet, wo Goethes Finger durch den Professor Riemer wohl das Seinige mag getan haben.« Von sich selber freilich redet der junge La Roche aus Bescheidenheit nicht; schwerlich aber hätte er die Bescheidenheit so weit getrieben, wenn er von Goethes Unterricht hätte erzählen können. Durch Vermittlung von Riemer läßt Goethe also dem Gretchen seine Weisungen zukommen; und gerade so wird er es auch, wie uns schon Genast berichtet hat, bei dem Mephistopheles gehalten haben. Wie wäre La Roche auch sonst auf den Gedanken gekommen, daß es bei dem Gretchen so der Fall gewesen sein könnte?

Gleichviel aber, ob von Goethe oder von La Roche selber, wie war dieser älteste Weimarische Mephistopheles beschaffen?

Holtei charakterisiert ihn als den humoristisch negierenden, ruhig spöttelnden, lustig zweifelnden und listig spähenden Geist und stellt damit die heitere Grundfarbe des Bildes außer Zweifel; die ja ohnedies dem Charakter des Darstellers entsprach, dessen eigentliches Fach das Lustspiel war, während er im Trauerspiel die Freiheit und Natürlichkeit der Bewegung verlor und sich einen gewissen Zwang auferlegen mußte. Genast, der die Rolle eine ausgezeichnete Leistung nennt und La Roche bis an sein Ende für den besten Mephisto der deutschen Bühne hielt, rühmt besonders die Schülerszene, was in die gleiche Richtung weist. Auch in Wien fand die Kritik in ihm einen köstlichen Mephisto, besonders in den komischen Szenen; hier und in Hamburg fand man ihn daher auch bald »zu wenig teuflisch«. Gelegentlich eines Gastspieles in Hamburg (1851) berichtet Albert Wagner so über ihn: »La Roche hat in gutmütigen Rollen sehr gefallen, in Intriganten fast gar nicht, man hat mehr gelächelt. Einen so gutmütigen Teufel wie seinen Mephisto hat man noch nicht gesehen, er wäre gar zu herzlich gewesen.« Und genau so war, nach der Erzählung von Friedrich Uhl, der Eindruck der jüngeren Generation in Wien: »Die Jugend fragte eines Tages: ob denn dieser Mephisto, der sich stets gemütlich und nicht selten zynisch gab, auch echt sei? La Roche, der sich etwas darauf zugute tat, daß Goethe seinen Mephisto überhört und ihn gut gefunden habe, geriet in Zorn auf die Rezensenten der neueren Zeit, die sich von seinem Mephisto abkehrten und zu Dawison wandten, der den Dämon und den Teufel betonte und den Bösen nicht bloß im Munde führte, sondern auch wirklich spielte.« Nun aber kommt das Unerwartete! Derselbe Dawison spielt um ein paar Jahre später (1856) in Weimar den Mephisto und findet zwar viel Beifall bei dem Publikum, aber nicht bei Genast, der sich mit seiner Auffassung gar nicht einverstanden erklären kann. Und warum? Gerade weil er »mehr den lustigen, humoristischen Teufel

herauskehrte, der unsere Lachmuskeln in Bewegung setzt, statt uns das böse Prinzip vorzuführen«. Ausdrücklich stellt Genast hier den Mephisto von Dawison dem ganz anders gearteten Bilde gegenüber, das Goethes Schüler nach den mündlichen Äußerungen des Dichters von dem Charakter empfangen hätten, und das La Roche nach den Berichten Riemers am besten verkörpert habe. La Roche und Dawison stehen sich freilich auch hier gegenüber, aber sie haben ihre Stellung gewechselt. Den offenbaren Widerspruch in den äußeren Zeugnissen kann man wohl nur durch die Annahme beseitigen, daß der schlaue Dawison, der den Mephisto von La Roche aus Wien kannte und recht gut wußte, daß seine humoristische Auffassung in Weimar als die Goethische galt, sich hier auf die Gegenseite warf und übertrieb. Soviel aber ergibt sich doch zweifellos aus Genasts Worten, daß Goethe den Mephistopheles nicht einfach als eine komische Rolle aufgefaßt wissen wollte.

Sehr lehrreich sind in dieser Hinsicht auch die beiden Bücher über den Hamlet auf der deutschen Bühne, die vor einigen Jahren auf Veranlassung der deutschen Shakespeare-Gesellschaft erschienen sind. Die beiden Verfasser schlagen, um der Wahrheit auf die Spur zu kommen, ein ganz entgegengesetztes Verfahren ein.

Der eine ist Schauspieler und Regisseur in Dresden (Adolf Winds), und der Ausschuß der Gesellschaft für Theatergeschichte in Berlin, der seine Arbeit in den Druck gegeben hat, legt ein besonderes Gewicht darauf, daß hier ein Fachmann mit praktischen Erfahrungen das Wort führe. Ich kann aber gar nicht finden, daß sich das in seinem Buch anders bemerkbar mache, als in dem unerlaubt schlechten Stil. Im Gegenteil! Der Verfasser versichert uns selber, daß er zwar die berühmten Hamlet-Darsteller der letzten vier Jahrzehnte beinahe alle selbst gesehen habe, es aber vorziehe, sich auf »authentische Urteile« zu stützen, namentlich wo es sich um nicht mehr lebende Schauspieler handle. Was für ein Irrweg! Der

Schauspieler traut sich selber kein authentisches Urteil zu, und am wenigsten über die, die er selber noch zu sehen so glücklich war, die aber seine Leser nicht mehr kennen zu lernen Gelegenheit haben! Wen verlangt denn nach seinem Urteil: eine Beschreibung, eine ganz einfache und schmucklose Wiedergabe seiner Eindrücke im Zuschauerraum und seiner Beobachtungen bei den Proben und auf der Szene erwarten wir von ihm. Anstatt dessen schiebt er, offenbar der schriftstellerischen Bequemlichkeit wegen, andere vor und schreibt die »authentischen Urteile« ab, ohne zu erwägen, wie sich diese miteinander vertragen. Es ist recht amüsant, an einzelnen Fällen zu sehen, was dabei herauskommt.

Da hat an dem Hamlet von Emil Devrient der Dramaturg Rötscher, in den vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts der Theaterpapst in Berlin, die Beobachtung gemacht, daß eine Seite des Dänenprinzen fast ganz fehle, und er prägt dafür das Wort: »Der Humor der Tollheit«, in das er sich sofort verliebt, so daß er es im folgenden Satz mit einem gewissen Selbstgefallen wiederholt. Ein paar Jahre später hat in Wien Max Kurnik den Hamlet von Josef Wagner zu besprechen, und nichts natürlicher, als daß er seinem langen Lobeshymnus einen Nachsatz folgen läßt: »Ein Zug fehlte allerdings im Hamlet Wagners, der Humor der Tollheit.« Rötscher hat Schule gemacht.

Feiner als das bloße Nachsprechen oder Nachschreiben ist es schon, wenn einer ganz unbewußt dem Eindruck, den er von einem Darsteller empfangen hat, einen stärkeren und mächtigeren unterschiebt, den er einem anderen verdankt. Ein sehr hübsches Beispiel dieser Art hat schon Meyer, der Biograph Schröders, geliefert: Schink, der bekannte Dramaturg, sieht in Wien Brockmann als Hamlet; aber er hat von Schröder, den er nie als Hamlet gesehen, einen so starken Eindruck, daß er unwillkürlich in dem, was er über Brockmann sagt, eine Schilderung gibt, wie etwa Schröder den Hamlet spielen würde. Und nun liest

Brockmann diese Bemerkungen, findet Gefallen an ihnen, sieht sich Schröder als Hamlet an und ändert sein Spiel auf Grund dieser Eindrücke. Wer kann sich aber nun aus Schinks Beschreibung eine Vorstellung von Brockmann als Hamlet machen? Etwas ähnliches trat doch auch bei Speidel zutage, der im Theater ein aufmerksamer und stiller Beobachter war, dann aber die schauspielerische Leistung oft ganz auf eigenem Wege weiter- und umbildete, so daß seine schriftstellerische Darstellung oft weit über die schauspielerische hinausging. Er schob Gestalten seiner eigenen Phantasie den Bühnenbildern unter.

In welchen krassen Widersprüchen aber die »authentischen Urteile« sich bewegen können, das lehrt uns wieder der Hamlet von Emil Devrient. Gustav Kühne, Friesen, Fedor Wehl u. a. finden, daß er die empfindsame Seite des Helden zu stark hervorhob; Freytag dagegen meint, daß in dieser glatten und kühl verständigen Schöpfung das reiche Gemütsleben dieses warmherzigen Helden nicht zu vollem Rechte komme, ja Laube nennt ihn sogar »zu alt und weise«. Nach dem Biographen Emil Devrients beglaubigen zahllose Zeugen den süß bestrickenden Zauber, der von diesem weichherzigen, träumerischen, wortreichen und tatenarmen Jüngling ausging; und nun kommt Gutzkow und kann nicht begreifen, wie »dieser fast atemlose, hetzende und gehetzte, in ewigem Drang des Außersichseins befindliche Hamlet, der die Tatkraft gleichsam selber ist, nicht dazu kommt, Dänemarks von einem Usurpator eingenommenen Thron binnen 24 Stunden zu befreien«. Und damit hat Gutzkow wiederum ein Schlagwort ausgegeben, das unzählige Male wiederholt wurde. Sogar Laube wandte es auf Dawison an: »Ein Hamlet, der den König schon im ersten Akt totstechen muß; denn die Energie ist da, und die Hemmung derselben nicht da.« Von Laubes Schüler, Alexander Strakosch, habe ich das Wort oft genug gehört, sogar über den Hamlet von Sonnenthal, auf den es ganz gewiß nicht paßte.

»Hamlet glaubt mit dem Wahnsinn zu spielen, inzwischen spielt der Wahnsinn mit ihm«, so hat Börne gesagt. Es ist auffällig, wie wenig die Beobachtung der »authentischen Beurteiler« davon auf der Bühne bemerkt hat. Nur Karl Frenzel läßt sich darauf ein, freilich jedesmal im entgegengesetzten Sinn. An dem Hamlet Dettmers scheint er es zu tadeln, daß er keine Spuren von Wahnsinn zeige, sondern sich nur in sehr diskreter Weise toll stelle; an Dawison aber tadelt er umgekehrt die bedenkliche Ähnlichkeit mit dem Helden des französischen Sensationsstückes »Sie ist wahnsinnig«, der seine Frau für wahnsinnig hält und es selber ist. Freilich ist es nicht leicht, darüber zu einem »authentischen Urteil« zu kommen, ob der Schauspieler droben einen Wahnsinnigen spielt oder einen, der sich bloß wahnsinnig stellt. Es gibt aber doch auch Dinge, die man mit dem bloßen Auge sieht, z. B. die Haarfarbe und das Alter des Helden; aber auch darüber schweigen sich die »authentischen Stimmen« fast ganz aus. Daß die älteren Darsteller bis auf Barnay den Hamlet dunkelbraun oder schwarz gespielt haben, auch wenn sie nicht wie Josef Wagner den natürlichen Haarschmuck trugen, erzählt uns Winds nur auf Grund seiner eigenen Beobachtung; ich füge hinzu, daß sowohl Rossi als Sonnenthal den Hamlet bis in die achtziger Jahre in schwarzer Perücke gespielt haben, die sie erst später mit der blonden vertauschten. Das ist nicht bloß eine Frage des Kostüms und der Maske, wie etwa in Paris 1847, als Rouvière es wagte, den Hamlet in der Comédie française gegen die Tradition mit einem Bart zu spielen; sondern es ist für uns auch eine Frage, die die Auffassung der ganzen Rolle betrifft. Bis in diese Zeit hinein spielten sie einfach einen Melancholischen, von da aber spielten sie einen Nordländer, einen Dänen. Denn wenn Costenoble im Jahre 1818 von Korn schreibt, er sei kein Theaterprinz, sondern »Hamlet der Däne«, so zitiert er nur Hamlets eigene Worte am Grabe Ophelias und meint nichts anderes, als daß er ein

echter Hamlet war. Den Dänen hat man erst gespielt, als durch die Bekanntschaft mit der nordischen Literatur auch der dänische Nationalcharakter in Sicht trat, und Barnay hat dann 1901 in einem Artikel der »Deutschen Revue« auch den Dänen besonders betont. Über das Alter der verschiedenen Dänenprinzen spricht sich eigentlich nur Laube aus, der von keinem alten Hamlet wissen will. Schwerlich aber hätte er den knabenhaften von Moissi besser gelten lassen; denn wenn wir auch gar nicht nachrechnen, daß der junge Hamlet den 23 Jahre lang begrabenen Yorik gekannt hat, so muß uns doch jedes Wort, das er spricht, sagen, daß er über die Pubertätsjahre lang hinaus ist. Es liegt hier ganz der gleiche Fall vor, wie bei dem verjüngten Faust, den man in neurer Zeit auch als flaumbärtigen Jüngling hinausgeschickt hat, während doch alle seine Gespräche mit Gretchen zeigen, daß sie zu ihm als zu einem reifen Manne hinaufblickt. Man braucht gar kein Datum und kein mühsames Nachrechnen, um das Alter einer dichterischen Figur zu erkennen; aus ihren Worten und Handlungen ergibt es sich der nachschaffenden Phantasie von selber, an der es freilich unseren überklugen Schauspielern fehlt.

Mit den »authentischen Urteilen«, die einander auf Schritt und Tritt widersprechen, kommen wir also nicht viel weiter. Der zweite Verfasser, Professor von Weilen, hat darum einen anderen Weg eingeschlagen. Als gelehrter Historiker läßt er die Widersprüche nicht einfach nebeneinander stehen, sondern er sucht sie auszugleichen. Er steht den »authentischen Urteilen« nicht kritiklos gegenüber, sondern er wägt ihr Gewicht und ihre Bedeutung ab, und sucht zu einer einheitlichen Gesamtcharakteristik durchzudringen, die dann sein eigenes Werk ist.

Daß aber auch diese Methode ihre Gefahren hat, scheint mir die Charakteristik des berühmtesten Hamlet anzudeuten, der aus der Weimarischen Schule hervorgegangen ist, nämlich von P. A. Wolff. Zu den vielen Zeugnissen, die

wir über ihn und seinen Hamlet haben und die von so bedeutenden Kennern wie Holtei, Genast, Müllner u. a. herrühren, kommt noch die Stimme eines jungen Enthusiasten, L. R. Abekens*), welche die beiden Hamletforscher überhört haben. Aber so viele Stimmen wir auch hören, alle sind voll Enthusiasmus über seinen Hamlet, der neben dem Tasso und dem Posa als seine vorzüglichste Rolle gilt. Er hat ihn mit Goethe studiert und es liegt ja sehr nahe anzunehmen, daß er ihn ganz im Sinne des »Wilhelm Meister« gespielt habe. Aber Goethe selber hatte doch im Jahre 1809 nicht mehr dasselbe Bild von dem Dänenprinzen vor Augen, wie in dem Romane; daß die romantische Periode nicht spurlos an ihm vorübergegangen war, beweist sein Gespräch mit dem jungen Abeken, dem er bald nach der Aufführung sagte, er solle den Humor, der durch die Tragödie walte, nicht außer acht lassen. Abeken fügt mit Recht hinzu: »Was er Humor nannte, mochte dasselbe sein, was von meinem Freunde Solger durch das Wort Ironie bezeichnet ward.« Dasselbe wird er wohl auch dem Schauspieler Wolff gesagt und an Schärfe wird es diesem also auch nicht gefehlt haben ... Wenn aber Weilen auf Grund der Berichte diesem großen und vornehmen Schauspieler komödiantische und lächerliche Gebärden zum Vorwurf macht, so fälscht er das ganze Bild. Denn Genast, der erzählt, daß sich Hamlet auf den Schoß der Mutter setzte, rühmt gerade die Szene im Kabinett ihrer überwältigenden Wirkung wegen, die unmöglich auf ihrem Höhepunkte durch ein komödiantisches Spiel gestört worden sein kann. Und Müllner, der erzählt, daß er an dem großen Monolog bei den Worten: »Mit einer Nadel bloß« die Länge

*) Er teilt auch die einzige Stelle mit, die uns von Goethes Theaterbearbeitung des Hamlet 1809 erhalten ist. Goethe änderte den Schluß des ersten Aktes in:

»Wer
vermag's zu sagen, wer zu schlichten?
Die Welt ist aus den Fugen. Weh mir, weh!
daß ich geboren ward, sie einzurichten!

der Nadel an dem kleinen Finger der linken Hand versinnlichte, tadelt allerdings, daß er hier im Gebärdenspiel zu weit gegangen sei, aber einen »geradezu lächerlichen«, also störenden Eindruck hat er nicht davon erhalten. Man darf auch nicht vergessen, daß man damals an viel weniger Aktion gewöhnt war, als wir heute; ein geschickter Schauspieler könnte noch heute beide Bewegungen ausführen, ohne damit aufzufallen, denn das Ausmessen der Länge der Nadel ist ja natürlich Müllnerische Auslegung. Aber daß Wolff jemals zum Komödiantischen und Lächerlichen heruntergesunken sei, verträgt sich nicht mit den Urteilen über den Adel, der seine Erscheinung im Leben und auf der Bühne stets umgab, und über den vornehmen Anstand, den man besonders bei seinem Dänenprinzen so natürlich fand. Auch daß er den Hamlet den Nuancespielern erschlossen habe, scheint mir schwerlich gerecht bei einem Schauspieler, der nicht im Detail, sondern in der großen Linie seine Stärke hatte und an dessen Hamlet Genast gerade die psychologische Entwicklung so bewundernswert findet.

Freilich hat Wolff, der nach Holteis Übertreibung in zwanzig Jahren keine Woche vorübergehen ließ, wo er die Rolle nicht umstudierte, auch seine Wandlungen durchgemacht. Daß er die Szene auf der Terrasse beim Erscheinen des Geistes später (1818) in Leipzig mit der Rückenstellung gegen das Publikum spielte, berichten Genast und Müllner. Genast sieht darin den Einfluß Garricks, und die modernen Theatergeschichtschreiber Petersen, Winds, Weilen, Martersteig u. a. sprechen es ihm nach. Nun ist aber aus Lichtenbergs englischen Briefen mit einem Blick zu ersehen, daß Garrick die Szene gar nicht so gespielt hat. Nach Lichtenberg stand Garrick vor dem Erscheinen des Geistes mit dem Rücken gegen das Publikum; bei den Worten: »Sehen Sie, Mylord, dort kommts« dreht er sich aber schnell um (»wirft sich plötzlich herum« sagt Lichtenberg) und spielt nun mit offenem Munde und mit entsetzten Mienen vor dem Publikum. Ob Garrick sein Spiel etwa

später geändert hat und ob ihm der Ausspruch, daß niemand imstande sei, diese Szene mimisch zum Ausdruck zu bringen, wirklich zukommt, kann ich nicht sagen. Kainz, der bei der Entlarvung des Tartuffe sofort Rückenstellung einnahm, hat mir einmal gesagt, daß er das eben nicht spielen könne. Bei Wolff aber wird es sich wohl ebenso verhalten wie bei La Roche: beide berufen sich nach Schauspielerart auf große Vorbilder, der eine auf Garrick, der andere auf Goethe.

So versagt zuletzt auch Lichtenberg, der schärfste Beobachter, der jemals eine schauspielerische Darstellung zu reproduzieren unternommen hat. »Authentische Urteile« haben wir genug und als Urteile stimmen sie ja auch im Ganzen so ziemlich überein, nur in den Beobachtungen, auf die sich das Urteil gründet, widersprechen sie sich. Uns aber kommt es gerade auf diese an; denn nicht ob ein Schauspieler gut oder schlecht gespielt hat, interessiert uns nach 100 Jahren, sondern wie er gespielt hat. Dazu kommt als besondere Schwierigkeit noch die beständige Bewegung, das πάντα ῥεῖ des Theaters, bei dem die Dinge beständig in Fluß sind und keine Vorstellung der anderen gleicht. Wir müssen heute leider sagen: Ignoramus. Müssen wir darum aber auch sagen: Ignorabimus? Ich glaube nicht.

Die Gabe, schauspielerische Leistungen scharf zu beobachten und richtig wiederzugeben, war bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts außerordentlich selten. Von Lichtenberg abgesehen, der den scharfen Blick des Naturforschers mitbrachte und für sich allein steht, kommen eigentlich nur die in Betracht, die mit dem Theater berufsmäßig in Verbindung standen. Bei Goethe, Tieck, Laube fühlt man sofort, daß sie sich auf das Handwerk der Schauspielkunst verstanden; Lessing ist einer der wenigen, die sich von der Theorie aus ein (nicht sehr tiefes) Verständnis der Schauspielkunst erworben haben. Die Wiener Kritik, wie sie im Vormärz betrieben wurde, zeichnet sich durch ein sehr sicheres Urteil aus, aber die Beobachtungen richtig

wiederzugeben, ist sie wenig bemüht. Erst gegen Ende des Jahrhunderts haben die Speidel, Wittmann, Uhl u. a. dann auch die Persönlichkeiten und Rollen der Schauspieler in schärferen Umrissen festzuhalten gesucht; und die heutige Kritik sucht weniger zu urteilen als zu beobachten und zu charakterisieren. Manchmal leidet sie, wie so viele andere moderne Organismen, sogar schon an Hypertrophie der Beobachtung. Denn auch die Beobachtung ist ein Talent, das man von der Frau Mutter haben muß; die erzwungene und erquälte Beobachtung ist nichts nutz, und wer alles beobachten will, beobachtet im Grunde gar nichts.

Viel wichtiger aber erscheint mir noch ein anderes. Schon hat sich die Spekulation des Phonographen und des Kinematographen zur Fixierung szenischer Vorgänge und akustischer Vorträge bemächtigt. Schon arbeitet die Technik an einer Verbindung des Phonographen mit dem Kinematographen. Bis es gelingt, eine ganze Vorstellung sichtbar und hörbar auf Platten zu bringen, wird freilich noch geraume Zeit vergehen. Aber auch das schon Erreichte würde die Möglichkeit bieten, die Geschichte der Schauspielkunst auf eine ganz neue Basis zu stellen. Eine einzige Rede aus dem König Lear, durch den Phonographen festgehalten, würde uns von Anschütz und von seiner Meisterrolle eine weit bessere Vorstellung geben, als alle die »authentischen Urteile«, die wir darüber haben. Würde bei der Auswahl der zeitgenössischen Künstler und ihrer Leistungen ein fester Plan im Auge behalten, so daß nicht bloß die bedeutendsten Persönlichkeiten, sondern auch die Vertreter verschiedener Stilrichtungen in ihren Hauptrollen ins Auge gefaßt und zum Zwecke des Vergleiches berühmte Reden, wie z. B. der Hamletmonolog, von verschiedenen Darstellern für die Dauer festgehalten würden, so ergäbe das schon ein wertvolles Material für die Theatergeschichte des 20. Jahrhunderts, das unseren Nachkommen bessere Dienste leisten würde als die authentischesten Urteile.

Jacob Minors testamentarischer Wunsch, es möge eine Sammlung seiner zerstreuten Aufsätze und Rezensionen veranstaltet werden, stand unmittelbar vor der Erfüllung, als der Weltkrieg ausbrach. Das große Unternehmen wurde während des Krieges nicht gewagt und ist dem deutschen Buchhandel auch heute noch nicht zuzumuten. Wenn auf diesen Blättern ein von Minor selbst als Sonderveröffentlichung geplanter Teil dem Publikum vorgelegt wird, so ist damit die Hoffnung nicht aufgegeben, daß das Ganze zu gelegener Zeit ans Licht treten werde.

Die vorliegenden Schauspieler-Charakteristiken sind in der Form gedruckt, in der sie in Zeitschriften, Jahrbüchern, Sammelbänden zuerst erschienen sind. Handschriftliche Besserungen Minors sind gelegentlich berücksichtigt. Nummer 3 (Sonnenthal) und Nummer 13 (Römpler) wurden nach Andeutungen Minors aus mehreren Aufsätzen in eins gearbeitet. Für Auswahl, Anordnung, Textgestaltung ist Stefan Hock verantwortlich.

Wien, im März 1920.

INHALT

(Die beigefügten Nummern beziehen sich auf das »Verzeichnis der Schriften Jacob Minors« im »Almanach der Kaiserl. Akademie der Wissenschaften«, 63. Jahrg. 1913. Wien 1914, S. 525 ff.)

Seite

Begleitwort von Hugo Thimig V

1. JOSEF WAGNER (50 Jahre Hoftheater, herausgegeben von Rudolf Lothar. Wien 1898. 2. Bd., S. 69—74. — Nr. 468) . . 1

2. CHARLOTTE WOLTER (Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft, 8. Bd., S. 184—211. — Nr. 477) 19

3. ADOLF SONNENTHAL (Biographisches Jahrbuch und Deutscher Nekrolog, 14. Bd., S. 153—155. — Biographische Blätter, 2. Bd., S. 441—462. — Österreichische Rundschau, 19. Bd., S. 158 f. — Nr. 863, 447, 759; vgl. Nr. 671) 48

4. JOSEF LEWINSKY (Neuer Theater-Almanach, 10. Bd., S. 61 bis 74. — Nr. 480; vgl. Nr. 691) 81

5. LUDWIG GABILLON (Biographisches Jahrbuch und Deutscher Nekrolog, 1. Bd., S. 432—440. — Nr. 464) 101

6. BERNHARD BAUMEISTER (Österreichische Rundschau, 31. Bd., S. 209—217. — Nr. 873) 117

7. HELENE HARTMANN (Vossische Zeitung, Beilage, 1898, 15. März. — Nr. 471) 131

8. ERNST HARTMANN (Österreichische Rundschau, 29. Bd., S. 168—171. — Nr. 846) 145

9. FRITZ KRASTEL (Biographisches Jahrbuch und Deutscher Nekrolog, 13. Bd., S. 97—101. — Nr. 725) 153

10. FRIEDRICH MITTERWURZER (Biographische Blätter, 2. Bd., S. 118—128. — Nr. 423) 162

11. IBSEN UND DIE MODERNE SCHAUSPIELKUNST (Die Zeit, Wiener Wochenschrift, 1898, Nr. 181, S. 184—186. — Nr. 470) 181

12. WILHELMINE MITTERWURZER (Biographisches Jahrbuch und Deutscher Nekrolog, 14. Bd., S. 150—153. — Nr. 862) . . 193

13. ALEXANDER RÖMPLER (Biographisches Jahrbuch und Deutscher Nekrolog, 14. Bd., S. 148—150. — Österreichische Rundschau, 22. Bd., S. 80 f. — Nr. 861, 787) 198

14. JOSEF KAINZ (Österreichische Rundschau, 25. Bd., S. 72 bis 75. — Nr. 810) 203

15. ERNESTO ROSSI (Deutsche Rundschau, 23. Bd., S. 150 bis 160. — Nr. 453) 216

16. ZUR GESCHICHTE DER SCHAUSPIELKUNST (Der Merker. Wien 1911. 2. Bd., S. 302—305, 351—354, 398—400 — Nr. 823) 240

Nachwort von Stefan Hock 257

